



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Historia, fantastyka, nowoczesność : szkice

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (2016). Historia, fantastyka, nowoczesność : szkice. Katowice : Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Uniłowski



Historia, fantastyka, nowoczesność

HISTORIA, FANTASTYKA, NOWOCZESNOŚĆ

Krzysztof Uniłowski

**H I S T O R I A
F A N T A S T Y K A
N O W O C Z E S N O Ś Ć**

Szkice

Katowice 2016

Recenzent
MACIEJ URBANOWSKI

Projekt okładki
Kopaniszyn Studio / www.kopaniszynstudio.com

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Śląski w Katowicach

© 2016 by Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych

ISBN 978-83-64844-24-9

Wydawca:



Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych
40-032 Katowice, pl. Sejmu Śląskiego 1/419
stowarzyszenieiw@gmail.com

Biblioteka „Opcji”
pod redakcją Aliny Świeściak
nr 25

SPIS TREŚCI

I

9 / Hattin 1197 według Zofii Kossak

27 / *Słowo i ciało* Teodora Parnickiego jako romans szpiegowski

47 / Rzymianie do domu!
O książkach popularnonaukowych Krzysztofa Kęčka

II

63 / Fantastyka i realizm

79 / Swinburne na statku kosmicznym.
Science fiction wobec nowoczesności

105 / Czy spłacą swoje długi?
Władza i ekonomia w *Pieśni lodu i ognia* G.R.R. Martina

III

129 / Obrót, wyparcie realnego i skarb poezji.
„Poezja wirtualna” Tadeusza Różewicza

149 / Chmielewska mota intrygę.
O *Całym zdaniu nieboszczyka*

179 / Niesamowite i dowcipne.
O *Kieszonkowym atlasie kobiet* Sylwii Chutnik

IV

203 / Mistyczne ciało Królowej.
O książce Jana Sowy

223 / Anton Kandydow — świetlisty bramkarz.
O powieści Lwa Kassila

237 / Fantastyka jako gra kombinatoryczna.
O książkach Romualda Pawlaka

251 / Kaj som te chopy?
O *Drachu* Szczepana Twardocha

265 / Indeks nazwisk

HATTIN 1187 WEDŁUG ZOFII KOSSAK

1.

Sobotniego ranka 4 lipca 1187 roku armia polowa Królestwa Jerozolimskiego doznała bezprzykładnej klęski w bitwie z wojskami muzułmańskimi dowodzonymi przez sułtana Al-Malika an-Nasira Salaha ad-Din Jusufa Abu al-Muzzafara ibn Ajjuba, nazywanego przez Franków Saladynem. Wskutek bitwy krzyżowcy utracili cały potencjał militarny. Do niewoli trafiła większość dostojników, na czele z królem Gwidonem de Lusignan. W ciągu następnych kilku miesięcy zwycięzca zajął niemal całe terytorium królestwa (z większych miast obronił się jedynie Tyr). 30 września po krótkim, choć bohaterskim oporze skapitulowała Jerozolima. Kilka dni później Saladyn wkroczył do świętego miasta. Klęski poniesione przez islam w czasie pierwszej krucjaty zostały pomszczone.

Militarną katastrofę Franków poprzedziła cała seria strategicznych i taktycznych błędów. Do tych pierwszych należała bierność wobec wcześniejszych działań Saladyna, który stopniowo podporządkowywał sobie wszystkie posiadłości muzułmańskie okalające chrześcijański Outremer. Tymczasem słabe państwa krzyżowe mogły się utrzymać jedynie w warunkach politycznego i militarnego rozdrobnienia sił przeciwnika. Z kolei błędy w kampanii 1187 roku wynikały z zadawnionej wrogości dwóch głównych stronnictw politycznych, słabości i niezdecydowania króla,

dwuznacznej postawy wielkiego mistrza templariuszy. Podczas narady w sztabie armii chrześcijańskiej 2 lipca hrabia Trypolisu Rajmund III apelował, by nie opuszczać zajmowanych pozycji, które krzyżowcom dawały znaczącą przewagę taktyczną, mimo że w tym samym czasie Saladyn oblegał Tyberiadę, bronioną przez małżonkę i pasierbów hrabiego. Już po zakończeniu narady wielki mistrz templariuszy zdołał jednak przekonać króla, aby ten wydał rozkaz wymarszu. Przez cały dzień 3 lipca armia chrześcijańska przebijala się w spiekocie przez pustynię, atakowana na flankach i tyłach przez oddziały dywersyjne armii muzułmańskiej. Saladyn postanowił wykorzystać szansę, spowolnić marsz krzyżowców i zmusić ich do bitwy, zanim dotrą do Tyberiady i pobliskiego jeziora. Istotnie, zapasy wody w armii chrześcijańskiej zostały szybko zużyte, a po południu kolumna praktycznie się zatrzymała. Za radą Rajmunda krzyżowcy zboczyli ze szlaku, kierując się ku osadzie Hattin (inaczej Hittin), gdzie hrabia miał nadzieję znaleźć wodę. Źródło jednak wyschło, a idący w tylnej straży rycerze zakonnicy, atakowani przez muzułmanów, przekazali królowi wiadomość, że nie są w stanie maszerować dalej. Choć hrabia Rajmund wzywał, by się nie zatrzymywać, nawet za cenę pozostawienia templariuszy i szpitalników własnemu losowi, to król nakazał rozbić na noc obóz. „Jesteśmy zgubieni! Królestwo stracone!” — wykrzyknął wówczas podobno pan Trypolisu.

W nocy wojska muzułmańskie okrążyły chrześcijan. Rankiem rozgromiono najpierw zgrupowanie piechoty, której znaczna część uległa panice. Zgodnie z prawem feudalnym hrabia Rajmund jako suweren terenów, na których toczyła się bitwa, przeprowadził pierwsze kontrnatarcie, wykorzystując tę część armii królewskiej, która stanowiła dowodzoną przez niego przednią straż i znajdowała się w najlepszej kondycji. Muzułmanie po prostu przepuścili szarżujących rycerzy, po czym zamknęli im drogę powrotu na pole bitwy. Chcąc nie chcąc, hrabia wycofał się z walki. Korpus Rajmunda był jedynym znaczniejszym oddziałem chrześcijan, który wyrwał się z okrążenia.

Pozostali rycerze skupili się wokół króla na wzgórzu. Choć w zdecydowanej większości pozbawieni byli koni, które padły z pragnienia bądź — nieosłaniane przez piechotę — od strzał, walczyli wspaniale, kilkakrotnie próbując przejść do kontrnatarcia. Wynik bitwy był już jednak przesądzony. W ostatniej chwili udało się jeszcze przebić kilku baronom, ale około południa, kiedy runął namiot oznaczający pozycję króla, walki ustały. Wyczerpani rycerze leżeli pokotem na ziemi, nie mając już sił, aby stawiać opór. Z wziętymi do niewoli baronami Saladyn obszedł się ze szlachetnością sławioną także przez chrześcijańskich kronikarzy. Na pobojuwisku zabito jednak ponad dwustu rycerzy zakonnych, którym dano uprzednio wybór między apostazją a śmiercią. Saladyn własną ręką zgładził podobno Renalda de Châtillon — barona, który bezpośrednio przyczynił się do wojny, wielokrotnie, pomimo rozejmu, napadając na karawany pielgrzymów zdążających do Mekki. Jedną z ofiar ostatniego z tych zbójceckich wyczynów była rodzona siostra sułtana...¹

¹ Przebieg bitwy pod Hattin relacjonuję za następującymi opracowaniami: S. Runciman, *Dzieje wypraw krzyżowych*, t. 2: *Królestwo Jerozolimskie i frankijski Wschód 1100–1187*, przeł. J. Schwakopf, posł. B. Zientara, Warszawa 1987, s. 412–416; P. Biziuk, *Hattin 1187*, Warszawa 2004; A. Michałek, *Wyprawy krzyżowe. Francuzi*, Warszawa 2004, s. 48–56; H. Nicholson, D. Nicolle, *Rycerze Boga. Zakon templariuszy i Saraceni*, przeł. K. Grodner, Warszawa 2009. Warto odnotować, że w tej ostatniej pracy doceniono jakość dowodzenia oraz wartość bojową armii muzułmańskiej, upatrując w nich czynników, które zdecydowały o losach starcia: „Krzyżowcy popełnili błąd, ale Saladyn i tak wykazał się lepszą taktyką. O wyniku bitwy przesądziła większa sprawność militarna muzułmanów [...]. Można uznać, że muzułmanie, mający lepsze wsparcie logistyczne, większą szybkość manewrów, większe możliwości zmiany pozycji bez utraty spójności i — prawdopodobnie — lepszą łączność, nie mogli po prostu przegrać, jednak inaczej bywało w wielu innych potyczkach. Bagatelizowano nieraz talent muzułmanów do walki wręcz z powodu ich lżejszych pancerzy, lżejszej broni i mniejszych koni. Dwa pierwsze argumenty są nadmiernym uproszczeniem, a trzeci po prostu błędny. Saladyn wygrał bitwę pod Hattin, gdyż zmusił przeciwników do walki tam, gdzie chciał, kiedy chciał i jak chciał” (H. Nicholson, D. Nicolle, *Rycerze Boga...*, s. 63–64). Zdaniem tych autorów w literaturze zwykło się przeceniać militarne walory

2.

Opis bitwy pod Hattin zamyka *Króla trędowatego* (1937), druga część z cyklu powieści historycznych Zofii Kossak (1889–1968), osnutych na tle dziejów wypraw krzyżowych. Opowieść pisarki jest zasadniczo zgodna z ujęciem historyków, wszelako dokonała ona swego rodzaju kondensacji wydarzeń, co pozwoliło wyeksponować ich dramaturgię. Tym bardziej że autorka posłużyła się narracją unaoczniającą, czego bezpośrednim wykładnikiem było użycie czasu teraźniejszego, zwłaszcza w zdaniach inicjujących poszczególne sceny i akapity. Jednocześnie perspektywa, z jakiej ukazano wydarzenia, okazała się niezwykle rozległa, ogarniając wypadki, plany i nadzieje po obu stronach frontu, tasując ze sobą sceny ukazane w dużym zbliżeniu z informacjami o charakterze kronikarskim. W rezultacie, mimo że u Kossak mamy do czynienia z narracją auktorialną, narrator całkowicie angażuje się w fabułę: wprowadza do swojej opowieści oceniające postaci i wydarzenia, glossy (nierzadko ironiczne), emocjonalne wykrzyknienia (np. „Gdybyż dowództwo [...] oddano byłemu regentowi!” — KT, 205²), pytania retoryczne i zwroty zaadresowane bezpośrednio do bohaterów („Którędy w drogę, Frankowie? Nie ma już drogi przed wami!” — KT, 211). Odautorski opowiadacz już to przyjmuje punkt widzenia współczesnego historyka, który nie tylko zna przebieg wydarzeń (i zdradza się ze swoją wiedzą), ale i posiada własny pogląd na kwestię odpowiedzialności za klęskę chrześcijan; już to operuje ścisłymi informacjami na wzór kroni-

ciężkozbrojnego chrześcijańskiego rycerstwa, tymczasem muzułmanie szybko nauczyli się niwelować taktycznie przewagę rycerzy wynikającą z siły uderzenia.

² Za pomocą skrótu KT oznaczam paginację cytatów podawanych według wydania: Z. Kossak, *Król trędowaty*, Warszawa 1973. W cytowanym zdaniu odautorski opowiadacz skłania się ku Rajmundowi III, byłemu regentowi królestwa za krótkiego panowania Baldwina V Dziecięcia, przeciwstawiając tego bohatera nieudolnemu Luzynianowi i zdrazieckiemu mistrzowi templariuszy.

karza, już to zamienia się w barda, który emocjonalnie utożsamia się z Frankami i składa epos o ich klęsce pod Hattin, przesycony liryczno-elegijnymi wstawkami.

Jak się wydaje, to właśnie wymogi poetyckiej stylizacji decydują o pewnych odstępstwach od danych historycznych. Przede wszystkim Kossak sugeruje, że wojska Saladyna były wielokrotnie liczniejsze od chrześcijańskich. Tymczasem trudno mówić o jakiejś rażącej dysproporcji sił biorących udział w bitwie pod Hattin. Zdaniem historyków proporcje kształtowały się mniej więcej w stosunku trzy do dwóch na korzyść muzułmanów, na pewno jednak nie była to dziesięciokrotna przewaga, o której czytamy w powieści. Na karb epickiej przesady wypada również złożyć podaną przez Kossak skalę strat po stronie chrześcijan: „Wszyscy rycerze polegli. Ocalało tych kilku, co się przerabali z Rajmundem, oraz trzech wziętych do niewoli. Są to: król, Renald de Châtillon i wielki mistrz templariuszów” (KT, 216). Skoro zaś wszyscy rycerze zginęli, tedy ofiarą pobitewnej rzezi wśród wziętych do niewoli templariuszy i szpitalników okazali się w powieści ich słudzy (zob. KT, 217 — u Kossak przeczytamy również, że rozkazu egzekucji nie wydał Saladin; odpowiedzialnym za tę decyzję pisarska uczyniła jego syna Afdala).

Łączy się z tym dużo ważniejszy zabieg. Otóż pisarka tak dobrała historyczne wydarzenia, aby wyostrzyć konflikt pomiędzy hrabią Rajmundem a wielkim mistrzem templariuszy i ukazać jednoznacznie hrabiego jako bohatera³, natomiast mistrza tem-

³ Można powiedzieć, że faworyzując pana Trypolis, autorka okazała się po prostu konsekwentna w swoich sympatiach. Rajmund III był spadkobiercą Rajmunda z Saint-Gilles, założyciela Hrabstwa Trypolis, którego Kossak uczyniła w *Krzyżowcach* centralną postacią pierwszej krucjaty. Widać to również w wyborze źródeł historycznych. Jako autorka *Krzyżowców* Kossak korzystała przede wszystkim z *Gesta Francorum*, których anonimowy autor przedstawiał punkt widzenia właśnie hrabiego z Saint-Gilles. Warto też dodać, że o ile dzisiejsi historycy zazwyczaj również sympatyzują z Rajmundem III, o tyle jemu współcześni ulegli propagandzie templariuszy

plariuszy jako zdrajcę. Referując przebieg wydarzeń z 3 lipca, a zwłaszcza marsz armii chrześcijańskiej przez pustynię — zaledwie w trzech krótkich akapitach — pisarka zdjęła z Rajmunda odpowiedzialność za wybór trasy oraz za zejście z drogi do Tyberiady w kierunku Hattinu. Podkreśliła za to rolę, jaką odegrał na polu bitwy. Jak czytamy w powieści, „nie pytając nikogo o przyzwolenie, Rajmund obejmuje dowództwo” (KT, 212). Ponadto poprowadzony przez niego kontratak dokonuje się u Kossak nie na samym początku bitwy, lecz u jej kresu, gdy hrabiemu dzięki męstwu udaje się przedrzeć przez szeregi nieprzyjaciół i wyrwać z okrążenia część rycerstwa:

[...] Rajmund z Trypoli z Renaldem z Sydonu, młodym Rajmundem z Antiochii, Ibelinem Balianem i kilkunastoma innymi rzuca się zdecydowanie w płomienie, przebywa je szczęśliwie, spada na nastawione spisy muzułmańskie. [...]

I w uniesieniu śmiertelnym rąbią, kłują, walą, miotają ciosy na prawo i lewo, rozpacz podwaja ich siły. Straszliwym zamachem odcięte głowy lecą niby kapuściane, ramiona — jak odrąbywane konary. Posuwają się piędź za piędź. Rajmund z góry dobrze wprzód wypatrzył, gdzie pierścień nieprzyjacielski najsłabszy, i tam się kieruje. Stara chorągiew tuluańska Rajmunda St. Gilles ponad nim (KT, 214).

Autorka połączyła ze sobą dwa kontrnatarcia chrześcijan. Pierwsze, po którym plac bitwy opuścił hrabia Trypolis, oraz ostatnie, kiedy z okrążenia wyrwali się Renald z Sydonu oraz Ibelinowie⁴. Ponadto — jak już wiemy — akcja hrabiego nie

sugerującej, że pan Trypolis miał konszachty z Saladynem i że to właśnie on był odpowiedzialny za klęskę pod Hattin. Zmożony gorączką i pogrążony w depresji Rajmund III zmarł jeszcze w grudniu 1187 roku. Odwołujący się głównie do źródeł arabskich Piotr Solecki zwrócił ostatnio uwagę, że według jednego z kronikarzy, Imad ad-Dina al-Isfahaniego, król Gwidon i hrabia Rajmund ściśle współpracowali ze sobą, zaś rozkaz wymarszu pod Tyberiadę wydano pod wpływem emocjonalnego apelu pana Trypolis. Zob. P. Solecki, *Saladyn i krucjaty*, Zakrzewo 2011, s. 108. Jakkolwiek al-Isfahani towarzyszył Saladynowi pod Hattinem, trudno przyjąć, że to właśnie on był najlepiej poinformowany o sytuacji w obozie chrześcijan.

⁴ Przyznajmy, że sprawa nie jest jednoznaczna, ponieważ źródła związane z hrabią Trypolis podają, iż wymienieni baronowie uszli z bitwy razem.

miała wcale tak rycerskiego i spektakularnego charakteru, ponieważ muzułmanie po prostu przepuścili szarżujących rycerzy. Helen Nicholson i David Nicolle tak przedstawiają ten epizod:

[...] hrabia Rajmund z Tripolisu przeprowadził słynną szarżę na północ i w rezultacie uniknął pogromu. [...] Rozkaz wydał prawdopodobnie król Gwidon. [...] Taki al Din [dowódca jazdy muzułmańskiej, siostrzeniec Saladyna — K.U.] nie próbował zatrzymać Rajmunda, lecz kazał co zwinniejszym żołnierzom odsunąć się na bok i przepuścić chrześcijan do wąwozu. Część historyków, którym XII-wieczny europejski rycerz wciąż jawi się jako sterta złomu na ciężarówce, uważa, że impet jazdy Rajmunda zgniótł muzułmanów będących na ścieżce wiodącej do wioski Hittin. Czysta fantazja. Ludzie Taki al Dina szybko zawrócili na pozycje u szczytu stromej i wąskiej ścieżki, co w praktyce uniemożliwiło Rajmundowi zwrot i szarżę w tył⁵.

Przeceniając rolę Rajmunda w bitwie i czyniąc zeń niezłomnego rycerza, pisarka nie tylko opowiedziała się za barwniejszą oraz korzystniejszą dla chrześcijan wersją wydarzeń. Nie chodziło również o ukłon w stronę tradycji epiki rycerskiej, gdzie — jak w *Pieśni o Rolandzie* — bohater pozytywny oraz zdrajca postępują w sposób krańcowo odmienny. Otóż zawarty w powieści wizurunek hrabiego Trypolisu ma duże znaczenie dla jej wymowy, w tym — autorskich tez dotyczących przyczyn klęski pod Hattin. Sprawą zaś niebagatelną okazuje się tutaj stosunek bohaterów do dziedzictwa ich przodków, herosów pierwszej krucjaty. Nie ma przypadku w tym, że przewagi szarżujących przy Rajmundzie rycerzy opisane zostały w sposób przywodzący na myśl opisy batalistyczne w *Krzyżowcach*, a łamiące opór muzułmanów ciosy porównane do prac gospodarskich — szatkowania kapusty albo

Zajmowali oni jednak różne pozycje na placu boju (Renald z Sydonu oraz Ibelinowie znajdowali się przy królu), dlatego współcześni nam historycy przyjmują inną wersję.

⁵ H. Nicholson, D. Nicolle, *Rycerze Boga...*, s. 52.

karczowania lasu. Nie ma też przypadku w tym, że nad oddziałem hrabiego powiewa stara chorągiew Rajmunda z Saint-Gilles...

3.

Jak czytamy w powieści, z bitwy ocaleli jedynie — oprócz towarzyszy Rajmunda III — więci do niewoli król, mistrz templariuszy oraz Renald z Châtillon. Przeżyli zatem wyłącznie bohaterowie, którzy u Kossak (podobnie jak według większości historyków) ponoszą największą odpowiedzialność za klęskę. Król, Gwidon (Wit) de Lusignan, okazał się dzielnym rycerzem i uczciwym, choć słabym człowiekiem, którego zdecydowanie przerosła rola władcy. Został koronowany z woli swojej królewskiej małżonki, dziedziczki tronu, Sybilli i jako monarcha okazał się marionetką w rękach mistrza templariuszy, a także koterii skupionej wokół królowej oraz jej matki. Bohater Kossak jest doskonale świadom własnej słabości, zawrotna kariera, jaka na królewskim dworze stała się jego udziałem (pochodził ze średnio zamożnego rodu rycerskiego Luzynianów), budzi w nim lęk i tęsknotę za cichym życiem na francuskiej prowincji. Słabość charakteru sprawiła jednak, że Wit podporządkował się ambicjom swojej matki oraz brata Amalryka, który polecił urodziwego młodzieńca królownie wdowie. Ta sama słabość charakteru zdecydowała o tym, że choć król doskonale rozumiał słuszność żądań Saladyna, domagającego się ukarania pana de Châtillon, ostatecznie uległ namowom najbliższych doradców. Z tego samego powodu ustąpił też mistrzowi templariuszy, który żądał, by postąpić na przekór radom Rajmunda i wyruszyć pod Tybieradę.

Aby wytłumaczyć zmianę królewskiej decyzji, Kossak wprowadza epizod, który nie znajduje odpowiednika w relacjach historyków. Otóż w *Królu trędowatym* mistrz templariuszy powołuje się na przechwycony przez siebie napisany po arabsku

list Rajmunda do muzułmanów. W istocie hrabia prosił w nim o rycerskie względy dla swojej rodziny, gdyby Tyberiaada znalazła się w rękach Saladyna. Wszelako mistrz przedstawił go jako świadectwo zdrady, zahukanemu zaś królowi nie przyszło do głowy, że treść listu powinien sprawdzić ktoś, kto zna język nieprzyjaciół. Epizod ma dowodzić, że wielki mistrz wykorzystał naiwność i łatwowierność króla, nieprzygotowanego intelektualnie do podejmowania trudnych decyzji. Historycy punktują po prostu głupotę lub co najmniej umysłową niesamodzielność władcy: „[...] król Gwidon [...] zawsze słuchał rady ostatniego mówcy [...]”⁶.

Najbardziej tajemniczo w historycznych i powieściowych wydarzeniach wygląda jednak rola wielkiego mistrza templariuszy, który był doświadczonym rycerzem oraz wodzem, musiał zatem zdawać sobie sprawę, czym grozi wymarsz wojsk pod Tyberiadę. Motorem postępowania mistrza miała być zapiekła nienawiść do Rajmunda, która wynikała z osobistej urazy. Wedle kronikarza Ernoula przybyły do Palestyny z Flandrii młody rycerz Gerard de Ridefort zaciągnął się na służbę u hrabiego Rajmunda. Wdzięczny za jego usługi hrabia obiecał mu rękę pierwszej dziewczynki, której majątkiem i osobą będzie dysponował jako suweren. Przrzeczenia jednak Rajmund nie dotrzymał, zawiedziony zaś w swoich nadziejach (a może też uczuciach) Ridefort wstąpił do zakonu templariuszy i poprzysiągł hrabiemu zemstę...

Historycy nie ustają w domysłach, czy postępowaniem wielkiego mistrza w przeddzień bitwy pod Hattin kierowała bliska paranoi obsesja, czy też świadoma zdrada⁷. Wszelako Zofia Kos-

⁶ S. Runciman, *Dzieje...*, s. 412. W narracji Runcimana ta opinia o królu pełni wręcz rolę powracającego kilkakrotnie refrenu.

⁷ Tytuł poświęconego bitwie pod Hattin fragmentu w albumie Andrzeja Michałka został uzupełniony wymownym dopiskiem: „[...] czyli historia zemsty lub szaleństwa”. Zob. A. Michałek, *Wyprawy krzyżowe...*, s. 48. Jako poszlakę przemawiającą za zdradą można uznać fakt, że wielki mistrz okazał się jedynym templariuszem, którego z rozkazu Saladyna oszczędzono podczas rzezi na pobojuwisku. Z drugiej strony, uwolniony z niewoli de Ridefort

sak w *Królu trędowatym* w ogóle zrezygnowała z romantycznej opowieści o przyczynach nienawiści wielkiego mistrza do Rajmunda z Trypolisu, proponując w zamian bardzo oryginalny wątek. Pisarka odwołała się mianowicie do znacznie późniejszej legendy, zgodnie z którą de Ridefort jednocześnie stał na czele tajnego Zakonu Syjonu, jakoby protoplasty łóż masońskich⁸. Kossak opowiada nam o tajnych obrzędach, mających charakter misteryjno-orgiastyczny, sprawowanych przez Bractwo Świątyni Salomona w podziemiach ruin na Górze Zgorszenia, dawnym miejscu kultu „bogini księżycy, zwanej zależnie od kraju Uranią, Isztar, Izis, Astarte, wyobrażającej cielesność, przyrodę, ziemską skorupę człowieka, doczesność, płodną, lecz ślepą żywotność natury, rozpasanie zmysłów, łączących uścisk ze śmiercią” (KT, 157). Stowarzyszenie skupiało mężczyzn różnych ras i religii („Niektórzy zdążali tu z bardzo daleka, z odległych i obcych krajin” — KT, 159), którzy za swój najważniejszy cel uznali „walkę z Chrystusem” (KT, 160).

Ta „święta”, choć ukryta wojna była motywowana nie politycznie, lecz ideowo. Bractwo bowiem połączyło tych, którzy promowali całkowicie przeciwną chrześcijaństwu filozofię życia, w ramach której łączyły się w jedno hedonizm, tradycje dawnych kultów płodności, quasi-romantyczny lucyferyzm, libertynizm, postawy sybarycka i dekadenska:

Spoili ich: wspólny androgynizm duchowy, płynąca z niego niechęć do religii chrześcijańskiej, tęsknota za samoponiżeniem, wstręt do duchowego wysiłku, do narzucanego przez wymienioną wiarę ustawicznego dążenia ku doskonałości. Bunt przeciw wszystkiemu, co było twórczym, zbawiennym przymusem, co prowadziło człowieka wzwyż, wbrew jego chęci. Bunt przeciwko ograniczaniu swej woli i zachcianek ciała (KT, 159).

walczył z Saracenami. Zginął rycerską śmiercią pod murami Akry podczas trzeciej krucjaty (4 października 1191 roku).

⁸ Legendę Zakonu Syjonu przypomniano niedawno w światowym bestsellerze początku XXI wieku, powieści Dana Browna *Kod Leonarda da Vinci* (2003, wyd. polskie 2004).

Członkowie bractwa oddali mu swe potężne wpływy, korzystając z broni, jaką miały być działanie za kulisami, spisek oraz intryga. W Królestwie Jerozolimskim sprzysiężeni dążą, jak się wydaje, w pierwszej kolejności do odsunięcia wszystkich tych, którym pozostają bliskie dawne ideały. W ten sposób państwo, którego samo istnienie uznawane jest za widomy znak łaski Opatrzności, ma się stopniowo zamienić w swoje przeciwieństwo. Cena militarnej klęski w starciu z muzułmanami nie wydawała się wygórowana, tym bardziej że wśród członków bractwa nie brakowało reprezentantów kultury islamu. Wprowadzany po bitwie do namiotu Saladyna wielki mistrz templariuszy nie musiał się więc niepokoić o swój los: „Przed chwilą zdążył zamienić z jednym z bratańców sułtana niedostrzeżone przez nikogo znaki...” (KT, 217). Jak się dowiemy z ostatniego epizodu powieści, właśnie ów bratanek wyprosił u sułtana życie wielkiego mistrza.

Wszelako sukcesy bractwa nie wynikały tylko ze skuteczności zakulisowych działań jego członków. W kapitalny sposób sprzyjały mu kulturowe i mentalne przemiany, jakie wpłynęły na trzecie i czwarte pokolenie krzyżowców.

4.

Auktorialny narrator w powieści Zofii Kossak wymienia trzy zasadnicze powody, dla których skruszała potęga Franków. Chodzi — po pierwsze — o postępujące skarlenie potomków dawnych zdobywców. Po drugie, o degenerację moralną, powszechne wśród elity hedonizm i egoizm, ściśle powiązane z rosnącą rolą kobiet w życiu publicznym. Wreszcie, po trzecie, o to, że mieszkańcy Królestwa Jerozolimskiego tracą naiwną, szczerą wiarę w łaskę Opatrzności — w Boga, który zawsze odpowie na wezwanie płynące z głębi serca...

Degeneracja rasy wśród krzyżowców wynika po części z „zepsutej krwi”, z obcej domieszki, która pojawiała się wskutek mie-

szanych małżeństw (oczywiście małżeństw z chrześcijankami wywodzącymi się ze Wschodu; o związkach z muzułmankami nie mogło być mowy). Mocniej wszakże został podkreślony w powieści swego rodzaju determinizm środowiskowy, duchowe, ale też fizyczne przystosowanie się czy upodobnienie potomków zdobywców do otoczenia, w którym przyszło im żyć:

Syriofrankowie, jak ich zwano, szybko się wyradzali. Wnukowie krzepkich, stalowych mężów, przybyłych tu przed siedemdziesięciu kilku laty, mieli drobne kości, usposobienie skłonne do chorób, żyli krótko, poddawali się łatwo nałogom. [...] Jedyna jeszcze rzecz, która im pozostała nienaruszona — to męstwo (KT, 57–58).

Męstwo, troska o honor, pogarda dla śmierci — wszystko to wszakże ograniczone zostało wyłącznie do orężnej walki z wrogiem. W pozostałych dziedzinach życia mieszkańcy Outremer ulegli przemianie, która przebiegała zawsze podług jednego wzoru — polubili wygodę, nauczyli się cenić zmysłowe przyjemności, poczęli folgować swoim kaprysom i zachciankom, zniechęcili. W konsekwencji okazali się coraz mniej skłonni do poświęcenia, coraz bardziej za to posłuszni podszeptom egoizmu. Frankowie w Ziemi Świętej stopniowo odrzucali dyscyplinę, która ostała się tylko w legendzie. Pisarka wyzyskuje tu kulturowy stereotyp, zgodnie z którym Wschód jest bierny i uległy wobec młodsze go cywilizacyjnie, ale za to bardziej żywotnego Zachodu. Z czasem jednak potrafi poskromić zdobywcę, odbierając mu witalność i nakłaniając do przyjęcia własnych obyczajów.

Frankowie u Kossak odrzucili również wszystko, co wiązało się z „surowym męskim pierwiastkiem w religii [chrześcijańskiej]” (KT, 159). W powieści bowiem również religię cechuje pewien genderowy rys. Zostaje ona skojarzona z męskością zdefiniowaną jako gotowość do samodoskonalenia, przedkładania tego, co trudne, ponad to, co łatwe, ujarzmiania ciała (materii) przez duchowo-intelektualny reżim. Na odmianę z kobiecością złączone zostały cechy przeciwstawne: zmysłowość, skłonność do ego-

izmu i hedonizmu. W tym sensie królewska para, Sybilla i Wit, gdzie kobieta jest władczą, dynamiczną, ale zarazem kapryśną, egoistyczną, lekkomyślną, a mężczyzna poczciwy, dzielny, lecz słaby i bezwolny (narrator nazwie go „nieborakiem” — KT, 205), nabiera symbolicznego znaczenia. Hrabia Rajmund w te słowa zwraca się do Sybilli: „Twój mąż z masła, nie ze stali, ty masz wprawdzie wolę, masz energię, ale nie widzisz dalej niż koniec swojego nosa...” (KT, 189).

Symboliczny sens posiada również uroda króla i królowej (jakkolwiek już średniowieczni kronikarze podkreślali olśniewające piękno niewiast z Zamorza). Jest historycznym faktem, że kobiety odgrywały na frankijskim Wschodzie większą rolę niż w ówczesnej Europie. Moźnowładztwo frankijskie w Outremer mieszało przede wszystkim w miastach, zatem kultura dworska mogła promieniować dość szeroko. Ważne okazały się również w tej kwestii kulturowe wzory z Bizancjum. Ponadto w zmilitaryzowanym społeczeństwie, gdzie mężczyźni większość czasu spędzali poza domem lub mogli na długo trafić do niewoli, kobiety musiały przejawiać większą inicjatywę. To one w gruncie rzeczy zapewniały ciągłość rodu (i stabilność majątku). Prawda, że ich pozycja nie wynikała z żadnych gwarancji prawnych. Kiedy traciły ojca lub męża, suweren mógł dowolnie rozporządzać ich losem (oraz dobrami), wyznaczając im małżonka spośród swoich rycerzy. Jeśli jednak damie nie brakowało woli, mogła z powodzeniem postarać się o to, aby wskazano kogoś, kogo sama akceptowała.

W powieści Zofii Kossak rola kobiet okazuje się destrukcyjna i aspołeczna. Wynika to w jakiejś mierze stąd, że ich aspiracje nie znajdują (bo i znaleźć nie mogą) żadnego potwierdzenia instytucjonalnego. W tej sytuacji damy przejawiające aktywność publiczną (polityczną) działają na przekór „męskim” instytucjom władzy (i wspierającej je ideologii), kierując się własnym, partykularnym interesem, egoistycznym pragnieniem odmiany, rozrywki, przyjemności. Ich aktywność oznacza nie tylko osobi-

stą emancypację, bo również próbę wyzwolenia pierwiastka cielesnego, poddanego prymatowi „męskiego” intelektu. Jeśli więc Sybillę cechują energia i wola, to nie chodzi tu wcale o władze intelektualne. Jak czytamy, zabiegając o małżeństwo ze swoim wybrankiem Gwidonem, bohaterka wbrew baronom „przeprowadzi wolę swego ciała” (KT, 177 — podkreśl. K.U.). Powieściowy Wilhelm z Tyru, biskup i uczony historyk, najwybitniejszy intelektualista w dziejach Outremer, dostrzeże w Sybilli cechy animalne, „drapieżne dążenie do osobistego szczęścia” (KT, 180 — podkreśl. K.U.).

Co wymowne, negatywne bohaterki zostają skojarzone przez Kossak z magią, kultami lunarnymi i chtonicznymi. Sybilla występuje jako wcielenie Meluzyny, legendarnej pramatki Luzynianów, czarodziejki, która w każdą sobotę zamieniała się w węża. Kiedy najmłodszy z rodu, urodziwy Gwidon, wyrusza za morze, patronka, jak się wydaje, wyrusza razem z nim, unosząc ze sobą szczęście całej rodziny. Kiedy zaś królewna Sybilla uwodzi Gwidona, przedstawia mu się jako wróżka, która czarami i wdziękami zatrzyma go przy sobie („Mogę was opleść jako wąż i zadusić” — KT, 155).

W powieści *Bez oręża* (1937), ostatniej części trylogii, odnajdziemy podobną postać w osobie Bianki z Szampanii, kochanki, dla której król Jan de Brienne w krytycznej chwili zapomni o swoich powinnościach. By zatrzymać przy sobie Jana, Bianka wykorzysta czary i truciznę, natomiast jej ideologią okaże się — co szczególnie ważne — prawo do osobistego szczęścia, nie liczące się z nikim i z niczym. Nic dziwnego, że bohaterka zostaje określona przez narratora jako „uosobienie zbuntowanej przeciw Bogu wolnej ludzkiej woli” (BO, 230)⁹.

Degeneracja rasy, duchowa zniewieściałość oddalają rycerzy od Boga. Warto w tym miejscu przypomnieć „androgynizm” przypisywany członkom Bractwa Świątyni Salomona; z drugiej

⁹ Za pomocą skrótu BO oznaczam paginację cytatów podawanych według wydania: Z. Kossak, *Bez oręża*, Warszawa 1956.

jednak strony inni krzyżowcy, przywiązani do swojej religii, nie potrafili pokładać ufności w Bogu na przekór wszystkiemu. Opowiadając o krytycznej chwili w bitwie pod Hattin, narrator przyjmuje rolę bazarza czy pieśniarza i powiada: „Był czas, że woje latyńscy wychodzili zwycięsko z trudniejszego niż to położenia. Ginący z pragnienia lub głodu rozbijali potężne, syte, wielokroć liczniejsze armie...” (KT, 212).

Te czasy jednak „nie powrócą” (KT, 212), a to dlatego, że chrześcijanie zerwali „sojusz” z Bogiem, nie wierząc już w Jego bezpośrednią interwencję. Cudowne interwencje boże należą dla nich jedynie do sfery czcigodnej legendy o przodkach. Próżno więc napomina narrator (tym razem występując w roli kaznodziei „wołającego na puszczy”): „[...] cudów trzeba żądać, domagać się, wołać, czekać! Boga przypierać do muru jego obietnic, krzyczyć zuchwale swą pewność i wiarę, niewolić łaskę, by się rozlała po ziemi!...” (KT, 213).

5.

Z postawą chrześcijan autorka konfrontuje Saladyna, dla którego decydująca bitwa stanowi swego rodzaju sąd boży. Przy czym sympatie sułtana okazują się mocno niejednoznaczne, ostateczny zaś wynik bitwy, jego własne miażdżące zwycięstwo, wydaje się dla władcy... rozczarowaniem. Rycerskość i szacunek okazywany przez Saladyna chrześcijanom Zofia Kossak tłumaczy respektem, jakiego dla wyznawców Chrystusa nauczył sułtana jego wychowawca emir el Bara, zrodzony z chrześcijanki (Idy de Hainaux — bohaterki *Krzyżowców*). Co więcej, okazuje się, że islam nie potrafi zaspokoić duchowych, moralnych ani intelektualnych potrzeb władcy:

Sułtan snuje swoje myśli dalej:

...Koran nie zawiera Prawdy. Zawiera tylko część Prawdy... (Co za szczęście, że nikt prócz nocy bluźnierczych myśli sułtana nie słyszy...)

[...] Bo doskonałość, według nauki Koranu, osiąga się bez wysiłku. Wystarczy zwalczać niewiernych i pielgrzymować do Mekki, by osiągnąć pełnię cnoty. Na to przynigdy nie przystanie człek rozumny. Cóż warta cnota, która przychodzi bez trudu? (KT, 219).

Dlatego patrząc na pole bitwy, sułtan liczy do końca na bożą interwencję, na znak, że Stwórca jest po stronie chrześcijan. Toteż powściąga radość swojego syna Afdala, gdy ten ogłasza triumf islamu: „Zwycięstwo nie jest jeszcze pewne, dopóki ten, o, gonfalon jaśnieje...” (KT, 214).

Narrator wyjaśnia, że słowo „gonfalon” odnosi się do sztandaru, oznaczającego pozycję króla. Wszelako Saladyn rozumiał pod tym pojęciem relikwiarz ze Świętym Krzyżem. Z punktu widzenia historycznego przekazu mało to prawdopodobne. Sam Al-Afdal opowiedział arabskim kronikarzom, że słowa jego ojca brzmiały: „Cicho bądź! Póki stoi tam ten namiot [królewski], jeszcze ich nie pobiliśmy”¹⁰. Drzewo Krzyża zostało już wcześniej wydarte z rąk biskupa Lyddy przez wojowników Taki al Dina, natomiast upadek królewskiego namiotu, który nastąpił zaraz po ripocie Saladyna, rzeczywiście oznaczał koniec bitwy. Zrozumiały jednak, że z powodów dramatycznych oraz ideowych autorka *Króla trędowatego* zastąpiła namiot Krzyżem...

Bóg nie wystąpił jawnie po stronie chrześcijan, a sułtan pozostał z wątpliwościami, z jakimi zмага się w klauzuli opowieści:

Oświeć mój rozum, Allachu!...

...Zali to Bóg zdradził i opuścił chrześcijan?...

...Czy też... zdradzili Boga chrześcijanie?... (KT, 219).

Być może jednak sułtan się myli. Także pod Hattin Bóg towarzyszył chrześcijanom, a Jego łaska mogła być związana z brakiem widomej interwencji. W architekturze bowiem całego cyklu klęska militarna rycerstwa była konieczna, aby w ostatnim tomie, *Bez oręża*, sformułowana została idea „krucjaty sumień”.

¹⁰ Zob. S. Runciman, *Dzieje...*, s. 416.

W fabule tego utworu od początku, długo w sposób dla bohaterów nieświadomy, krzyżują się ścieżki Jana de Brienne, rycerza powołanego na tron jerozolimski, oraz świętego Franciszka. Przy pierwszym spotkaniu dumny rycerz postrzega Franciszka i jego towarzyszy jako „bydło! Ciemne niewolniki!” (BO, 36). Zderzając się tu ze sobą dwa sposoby pojmowania wolności. Pierwszy, właściwy Janowi i Biance Szampańskiej, związany jest z afirmacją indywidualnej woli. Drugi oznacza świadomy wybór reguły posłuszeństwa (święty Franciszek: „[...] posłuszeństwo to wielka rzecz, zadokumentowanie wolności swojej...” — BO, 37). Dopiero trudne i bolesne doświadczenia przywiodą Jana do zrozumienia tej drugiej racji. Wcześniej zaś Franciszek w kazaniu do krzyżowców sformułował zupełnie nową ideę krucjaty: „I bez oręża poszedłszy zwyciężysz, jeśli tylko z miłości Bożej pójdziesz” (BO, 207). Dodajmy, że w ostatniej części cyklu — głównie dzięki świętej Klarze, ale też naukom Franciszka dotyczącym Maryi — sformułowana została inna, niekonfrontacyjna koncepcja kobiecości, wywiedziona z idei poświęcenia, oddania, macierzyńskiej opieki...

W cyklu Zofii Kossak od krucjaty jako figury dążenia ludzkości ku Bogu zmierzamy stopniowo do interioryzacji oraz indywidualizacji tego dążenia. Aby historię pisaną orężem zastąpiły dzieje sumienia, wewnętrznego dojrzewania ludzkości, potrzebny był wprzód Hattin, który pokazał, jak nietrwale jest to, co osiągnięte zostało z pomocą oręża.

SŁOWO I CIAŁO TEODORA PARNICKIEGO JAKO ROMANS SZPIEGOWSKI

„KSIĘGI DZIEJÓW NASZEGO WZAJEMNEGO PRZEDZIERANIA SIĘ KU SOBIE”

Czwarta powieść¹ Teodora Parnickiego (1908–1988) niezwykle oryginalnie rozgrywa konflikt między opowieścią a listem, znany z osiemnastowiecznej prozy sentymentalnej czy preromantycznej². U Parnickiego bowiem list nie jest domeną zwierzeń ani mowy serdecznej. Wiąże się za to z refleksją i autorefleksją, jest ekspozycją pracy pisania. Jakkolwiek i tym razem chodzi o kwestie obecne w utworach prawodawców powieści epistolarnej, to jednak w *Słowie i ciele* (1959, właśc. 1960) zyskały one nowy kształt i zupełnie nową jakość.

Chozroes zasiada do pisania z woli ukrywającej się jakoby w Aleksandrii Markii, która żąda wyjaśnienia niektórych epizodów z życia partyjskiego księcia i rzymskiego zakładnika. Chodzi przede wszystkim o jego małżeństwa z Rachelą Eratoną i Samgilą. Markia liczy na autobiograficzną relację wyjaśniającą opowieść czy zgoła — romans. Nic dziwnego, że listy Chozroesa adresatkę rozczarują.

¹ W niniejszym szkicu bezpośrednio po cytacie podaję numer strony według wydania: T. Parnicki: *Słowo i ciało. Powieść z lat 201–203*, Warszawa 1959.

² Zob. M. Czermińska, *Pomiędzy listem a powieścią*. „Teksty” 1975, nr 4; E. Szary-Matywiecka, *„Malwina”, czyli głos i pismo w powieści*, Warszawa 1994.

Specyficzny sposób organizacji materiału tematycznego i problemowego w listach bohatera otrzymał również wyjaśnienie... polityczne. Okazuje się, że partyjski książę — jakkolwiek po matce pół-Grek — najzupełniej świadomie zrywa z grecko-rzymską tradycją retoryczną. Już w pierwszym liście własną poetykę określa za pomocą metafor zapożyczonych z wojskowej tradycji Iranu epoki Arsacydów („skok partyjski”, „łucznik konny”, taktyka zastosowana przez Partów w słynnej bitwie pod Carrhae)³.

Jak wszelkie wyjaśnienia ideologiczne, także i to wskazuje raczej na cele strategii pisarskiej, świadczy o politycznej identyfikacji Chozroesa, nie tłumaczy wszakże wszystkich źródeł oraz inspiracji takiego wyboru. Zdaniem Stefana Szymutki kluczową rolę odgrywa tutaj ciśnienie zewnętrznych okoliczności, zwłaszcza politycznych, określających sytuację piszącego. To ich presja rozsądza ciągłość tekstu, a nawet odwołuje piszących od pisania⁴. Aktualne rozgrywki polityczne (konflikt w senacie Aleksandrii, rywalizacja między szefami trzech służb specjalnych, zabiegi Klaudiosa Julianosa o wypełnienie dziury budżetowej i odzyskanie łaski cesarskiej, gra o głowę Syna Zemsty, różne postawy wobec zagrożonych prześladowaniami chrześcijan itd.) rzeczywiście bardzo mocno angażują Chozroesa i pseudo-Markię. Grubą przesadą byłoby jednak twierdzenie, że tematyzowanie własnej przeszłości jest dla Chozroesa wyłącznie pretekstem do wmieszenia się w doraźną walkę polityczną. Odgadnąć, dłacz-

³ Na znaczenie pojawiających się w powieści Parnickiego odwołań do tradycji partyjskiego Iranu starałem się zwrócić uwagę w szkicu *Łucznik konny. Uwagi do portretu Chozroesa*, w: *Inspiracje Parnickiego. Materiały z konferencji krytycznoliterackiej „Inspiracje Parnickiego”*, Katowice, 2–3 grudnia 1999 r., Katowice 2000.

⁴ S. Szymutko, *Ten nudzący się Chozroes, ta nudna Marka... w: tegoż, Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*, Katowice 2006, s. 108 (pierwotny druk: „FA-art” 1998, nr 1–2). Zob. także tegoż, *Na czym utknąłem? Pokaz bezradnej lektury „Słowa i ciała”*, w: *Tajemnice „Słowa i ciała”. Szkice o powieści Teodora Parnickiego*, red. T. Markiewka i K. Uniłowski, Katowice 2008.

go małżeństwo z Rachelą nie zostało skonsumowane, można bardzo łatwo: w noc poślubną oblubienica dostała napadu hysterii, ujrzawszy nieobrzezanego męża. Że zaś Chozroesowi nie uśmiechało się przyjęcie wiary żydowskiej, związek został unieważniony. Trudniej wytłumaczyć, dlaczego bohater wzbrania się przed przyjęciem religii — żydowskiej, buddyzmu, chrześcijaństwa czy jakiegokolwiek innej. Sposób, w jaki zakładnik opowiada o swoich losach, wystawia świadectwo jego pojmowaniu historii — czy raczej dziejów. Myśl zaś Chozroesa okazuje się niezwykle, a zarazem fascynującym splećnię kilku nieprzylegających do siebie tradycji. O ile bowiem pojęcie czasu jest jedną z fundamentalnych kategorii myśli staroirańskiej, o ile Grekom Chozroes — jak my wszyscy — zawdzięcza pojęcie historii i wzory historiografii, o tyle na właściwy mu sposób pojmowania związków między wydarzeniami wpłynęła głównie filozofia hinduska⁵, nieznająca pojęcia historii i traktująca czas jako złudzenie ludzkiego umysłu. Chozroes postrzega dzieje symultanicznie, jako wiązkę wątków, sekwencji zdarzeń, z których każda ma charakter dynamiczny, otwarty, niedomknięty. Właśnie dlatego jego pisarstwo nie mogło przypominać opowiadania skoncentrowanego na intrydzie, zapewniającego fabule cechy kompletności i skończoności⁶. I dlatego zamiast autobiograficznej relacji zakładnik wybrał sekwencyjną, otwartą, dynamiczną formułę zbioru listów. Dodajmy od

⁵ Na odniesienia powieści do hinduskiej tradycji filozoficznej zwróciła uwagę Teresa Cieślukowska, zob. tejsze, *Pisarstwo Teodora Parnickiego*, Warszawa 1965, a zwłaszcza — *Istnienie-nieistnienie bohatera jako chwyt kompozycyjny w powieści T. Parnickiego „Słowo i ciało”*, w: tejsze, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa-Łódź 1995 (pierwotny artykuł: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, s. 1, z. 25, Łódź 1962).

⁶ Komentując wywodzący się z Arystotelesowskiej *Poetyki* kluczowy dla kultury Zachodu moduł opowiadania, Paul Ricoeur zauważa: „[...] tego rodzaju uniwersalność, jaką pociąga za sobą intryga, wywodzi się z jej rozplanowania, powodującego jej pełnię i całość. [...] Układanie intrygi to wydobywanie na jaw zrozumiałego z przypadkowego, uniwersalnego z pojedynczego, koniecznego lub prawdopodobnego z epizodycznego”. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 2008, t. 1, s. 68.

razu, że autotematyczny plan utworu decyzję bohatera-narratora pozwala zrównać z decyzją autora.

Swoje listy Chozroes nazywa Księgami, które niekiedy dzieli na rozdziały. Taki sposób segmentacji nasuwa myśl, że jako piszący bohater mimo wszystko nie zrezygnował ani z opowiadania, ani z fabuły, ani wreszcie — z romansu. W końcu zbiór listów Chozroesa zostanie nazwany „księgami dziejów naszego wzajemnego przedzierania się ku sobie” (s. 80)! Czy romansowa fabuła i miłosna retoryka są tu wyłącznie zasłoną dla politycznej gry, parodią i kpiną z romansu?

Obrana przez Chozroesa poetyka nie pozwala uznać jego tekstów za relację z biegu wydarzeń. Zamiast odwzorowywania wypadków i doświadczeń spotykamy się tu ze swego rodzaju symulacją, której jednak nie należy kojarzyć z udawaniem-oszustwem. W ramach wewnątrzpowieściowego świata to, o czym piszą bohaterowie-narratorzy, nie jest fikcją ani wymysłem. A jeśli niektóre wątki mają wątpliwy status (np. sprawa istnienia bądź nieistnienia Markii), to zawsze chodzi o taką grę i fikcję, która realnie wpływa na postępowanie innych postaci.

Pisząc o symulacji, mam raczej na uwadze próbę powtórzenia i przeniesienia własnego doświadczenia w dziedzinę języka. Powtórzę, nie chodzi o wyrażanie czy objaśnianie. Rzecz w tym, by pisanie samo stało się doświadczeniem porównywalnym z egzystencją, jej zamiennikiem, przedłużeniem. Mówiąc krótko, chodzi o bodaj najważniejsze marzenie literatury nowoczesnej: o transgresję podmiotu, co zresztą prowadziło zazwyczaj do odkrycia własnego uwikłania w porządek języka.

Chozroes wie doskonale, że porządek wynikający z przywołania schematu fabularnego jest iluzoryczny. A zarazem z pewnych względów — nieodzowny. Jakie to względy, tłumaczy sam książkę:

Czy można śnić pisząc — lub raczej pisać śniąc? Można. Trzeba. Kto pisze nie śniąc, daremnie się trudzi: nikt go więcej niż raz nie przeczyta. I słusznie. Bo i po cóż się czyta? Po to, by zbawienie osiągnąć poprzez

pismo, znaleźć drogę ku oświeceniu. Któż jednak kiedykolwiek znalazł zbawienie czy oświecenie poza snem? [s. 128]

Lektura wymaga zaangażowania w tekst, który wydaje się niezrozumiały i obcy. Jeśli pochylamy się nad nim „więcej niż raz”, to dlatego, że mimo wszystko odnajdujemy tu pewną kuszącą obietnicę. W recenzjach *Słowa i ciała*, obok częstych uwag o skomplikowanej składni i trudnościach komunikacyjnych, można się natknąć na zapewnienia, że w pewnym momencie trudna lektura okazała się prawdziwie fascynująca:

Zwykle dopiero po kilku czy kilkunastu rozdziałach utwór zaczyna przykuwać. I, jak w detektywistycznej powieści, stopniowo łączą się wątki, zazębiają odległe dygresje i komentarze, pozornie marginesowe fragmenty nabierają nieoczekiwanej wagi, kolejno odsłaniają się tajemnice, wyjaśniają niezrozumiałe początkowo fakty. A każdy szczegół treści okazuje się niezbędnym elementem, najściślej powiązany z innymi niezwykłą precyzją i surowością kompozycji⁷.

W pewnym momencie, „po kilku czy kilkunastu rozdziałach”, ujawniają się niedostrzegalne początkowo mechanizmy decydujące o spójności tekstu, a w ślad za nim wyłania się hipoteza scalającego, choć ukrytego sensu. Pamiętając o tym, że – wedle słów Chozroesa – „Sensem mego istnienia jest kroczenie ku jutru, gdy weźmiesz mnie w siebie, Markio” (s. 171), adresatkę listów partyjskiego księcia i jej niejednoznaczny sposób istnienia możemy uznać za figurę takiego sensu.

Obietnica spotkania z Markią to właśnie obietnica scalającego, domykającego egzystencjalny porządek Słowa⁸. Chozroes nie ma

⁷ A. Hamerliński, *Powieść historyczna, jakiej dotąd nie było*, „Żołnierz Polski Ludowej” z 19–20 marca 1960 (nr 67). W dzienniku będącym oficjalnym „organem prasowym” Pomorskiego Okręgu Wojskowego (z siedzibą w Bydgoszczy) regularnie publikowano podówczas recenzje nowości książkowych IW „PAX”.

⁸ W ważnym fragmencie rozprawy interpretacyjnej *Zrozumieć Parnickiego*, poświęconej Końcowi „Zgody Narodów”, Stefan Szymutko zauważa, że bohate-

przy tym złudzeń — ta obietnica nigdy się nie ziści. Odsłaniając iluzoryczność sensu, jego listy (i powieść Parnickiego) przynoszą wszakże przekorną rehabilitację tej ułudy.

Wszystko to razem przyczynia się do szczególnego charakteru wyzyskanych w powieści schematów fabularnych, z wątkiem romansowym na czele. Funkcjonują one wyłącznie jako scenariusze, fabularne (i zarazem lekturowe) możliwości, które w samym tekście nigdy nie zostaną ostatecznie zrealizowane. Ta zresztą właściwość łączy utwór Parnickiego z formułą „prozy na brudno”, powieści-szkicu czy powieści-brulionu, która w okresie popaździernikowym stanowiła jedną z najbardziej popularnych odmian literatury autotematycznej.

„TYŚ KRÓLOWĄ GANDHARY I PARAPAMISADÓW”⁹

O Marcji Aurelii Cejonii Demetriadzie po raz pierwszy Chozroes usłyszał w szesnastej wiosnie życia, za sprawą pewnego gramatyka, który zbiegł za Eufrat po katastrofie sprzysiężenia Lucylli. Za-

rów pisarza wabi raczej „pokusa trwania”: „Nie chodzi o pokusę sensu, celu i metafizycznego klucza interpretacyjnego, którą Grek potrafi odrzucić w imię wierności jedynym, niepowtarzalnym przeżyciom, uczuciom i cierpieniom konkretnego człowieka. [...] Chodzi nie o pokusę sensu i celu, ale o pokusę trwania” (S. Szymutko, *Zrozumieć Parnickiego*, Katowice 1992, s. 211). Myślę jednak, że przeciwstawianie sobie tych kategorii nie zawsze okazuje się uzasadnione. Kultura grecka zna aksjomat, zgodnie z którym nie może trwać nic, co by było ułomne, niespełnione, częściowe. Dlatego „pokusa trwania” wiąże się z pragnieniem dopełnienia i zwieńczenia. Można by nawet powiedzieć, że sens, cel i trwanie tworzą trójjedyną wartość antropologiczną.

⁹ Trzeba dodać, że tytuł, jaki książkę nadał swojej bogdanie, nie jest wolny od akcentu ironicznego (i autoironicznego). Honorową godność króla Gandhary i Parapamisadów przyznał Chozroesowi jego ojciec tuż przed wydaniem bohatera Rzymianom, aby wzmocnić prestiż zakładnika. Wszelako Gandhara i Parapamisady są to nazwy prowincji w Azji Środkowej, które już dawno zostały przez Partów utracone na rzecz Kuszan. Ironiczny sens tytułu każe zauważyć, że Chozroes jest królem, a Markia królową jakiegoś bajkowego Neverlandu.

sadnie lub nie, dziewczynę z opowieści Babriosza Chozroes uznał za córkę Seleukijczyka, który był niegdyś ukochanym jego własnej matki. W ten sposób Markia przeobraziła się w idealną kochankę i symboliczną siostrę Chozroesa, „połowę marzenia miłosnego dwojga Seleukijczyków znad Tygrysu, kontrolera mennicy i córki urzędnika monopolu solnego” (s. 58). Ponieważ drugą połową był sam Chozroes, łatwo zauważyć, że sugerowana w *Słowie i ciele* fabuła romansowa nawiązuje do mitu androgyne¹⁰. W powieści wzmiankowany jest również występujący rzadziej, inny, poboczny, „hinduski” wariant historii: zgodnie z nim kochanków rozdzieliła przed wiekami dokonana przez nich zbrodnia. W konsekwencji skazani zostali na bezowocne poszukiwanie się nawzajem w kolejnych wcieleniach...

Jakkolwiek postępowanie Chozroesa jako „rycerza Markii Anagnijki” stanowi czytelną i zabawną (nie tylko z powodu zamierzonego anachronizmu) aluzję do reguł średniowiecznej miłości dwornej i romansu rycerskiego, to w istocie schemat fabularny wykorzystany w ramach „wariantu głównego”, odwołujący się raczej do tradycji przygodowej powieści greckiej okresu hellenistycznego, traktującej o perypetiach rozdzielonych kochanków albo rodzeństwa. Zgodnie z nim heroina nie powinna biernie czekać na ratunek, lecz sama podjąć starania o odwrócenie złego losu. Chozroes wymaga więc od Markii, aby wyszła mu na przeciw, spostrzegając zarazem, że „ty jednak, co najmniej od kąd zacząłem pisać do ciebie, raczej wciąż się ode mnie oddalasz. Rzekłbym nawet: uciekasz przede mną. Przynajmniej starasz się uciec” (s. 106).

Wcześniej bohater nawet się nie zawahał, by biografię Markii tłumaczyć w sposób mało wiarygodny, za to w zgodzie z wybra-

¹⁰ Jak wiadomo, mit androgyne odżył w literaturze Młodej Polski, aczkolwiek na ogół występował w sztamowych realizacjach. Monografista tematu wyjątek od takiej oceny czyni dla wizji *femmes inspiratrices*, którymi karmiła się „autonomiczna i kreacyjna wyobraźnia erotyczna, kwestionująca ontyczny porządek świata”. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 201.

nym schematem fabularnym. Po śmierci zamieszanego w spisek Lucylli pierwszego kochanka Markia została faworytą cesarza Kommodusa. Chozroes sugeruje, że to właśnie ona uprzedziła władcę o planowanym zamachu: „tyś musiała przejść z senatorskiego łoża w królewskie, bo z królewskiego do mnie było ci bliżej” (s. 56). Wszystko to miało się zdarzyć, jakkolwiek podówczas bohaterowie nie wiedzieli wzajem o swoim istnieniu!

Spełnieniem trwającego prawie ćwierć wieku „wzajemnego przedzierania się ku sobie” miało być spłodzenie „dziecka, które przecież nie my, ale moja matka z twoim ojcem powinni byli począć” (s. 56). Nie o sam związek z ukochaną więc chodzi, lecz właśnie o dziecko, które koniecznie okazać się musi „doskonałym typem czystego Greka” (s. 78). Jeśli stanie się inaczej, to „trzeba będzie nie uznać tego dziecka i czekać na następne” (tamże). Brzmi to tyleż groteskowo, co złowieszczo. Z rycerza i trubadura *avant la lettre* bohater przeobraża się nieomal w szaleńca, który marzy o prymitywnej inżynierii genetycznej, wyhodowaniu czystego rasowo typu z rodziców mieszanej, grecko-partyjskiej i grecko-rzymskiej krwi.

Chozroesowa wariacja na temat androgyne wyraźnie odbiega od Platońskiego wzoru. Eros nie oznacza tutaj dążenia do triady prawda-dobro-piękno, lecz pragnienie „czystości rasowej”, pragnienie po części zrozumiałe, lecz jednocześnie dla mieszańca destrukcyjne. Kompleks bękarta, jaki dręczy Chozroesa, wynika między innymi z niemożności poradzenia sobie z myślą, że bohater jest kimś, kogo w ogóle być nie powinno, bo pojawił się skutek gwałtu, jaki wielka historia i wielka polityka zadają niezliczonym ofiarom. Z drugiej strony zakładnikowi stale towarzyszy „jeśli i nie przekonanie, to odczucie [...], że ani Słońce, ani Ziemia nie musi być wcale wszechświata ośrodkiem, bo jest nim właśnie on, Chozroes” (s. 371). Uwaga pseudo-Markii ma złośliwy charakter, nawiązuje wszakże do jednego z najbardziej efektownych fragmentów powieści, wyimaginowanego dialogu Chozroesa ze Słońcem (zob. s. 174).

Egocentryzm Chozroesa nie jest pozbawiony wzniosłych ryś. Stanowi wszak sformułowany w imieniu osoby protest przeciw wszystkiemu, co uświadamia nam naszą znikomość, nieistotność i przemijalność. Marzenie o dziecku czystej krwi może być traktowane jako próba przeciwstawienia się historii, która niegdyś rozdzieliła kochanków z Seleukii. Tak czy owak, partyjski książę okazuje się marnym kandydatem na wielbiciela rasowej czystości. W istocie jego wersja z rozmysłem kompromituje mit androgyne, wydobywając rasistowski aspekt adoracji czystego piękna, prawdy i dobra.

Choć atrakcyjna, baśń o wzajemnym przedzieraniu się ku sobie dwóch połówek miłosnego marzenia wydaje się od początku zupełnie niewiarygodna. Ale to właśnie ze schematu romanu wyrastają najefektowniejsze literacko i najbardziej pamiętne fragmenty utworu. Wspomnijmy hymn do Markii w rozdziale piątym trzeciego listu („Jesteś sobą, tylko sobą — raz jesteś, jedyna, niepowtarzalna” — s. 57–58), poruszający opis przyszłego spotkania, które zawiera się w niedopowiedzeniu („Są granice, poza które sztuka pisania — nawet pisania po grecku — wyjść nie może. A gdyby mogła, to nie powinna” — s. 92), wreszcie — apostrofę do Markii-muzy pod koniec pierwszego rozdziału dwunastego listu („Rozwiąż, zdejm opaskę, co mi oczy okrywa... Zwróć mi wzrok... Chcę widzieć. Mam prawo widzieć” — s. 128).

Można by rzec, że w listach Chozroesa romansową fabułę wypiera liryka miłosna. Wszelako już samo takie „zastępstwo” stanowi wyrazisty trop literacki. Jeśli nie Chozroes, to sam Parnicki pisze po doświadczeniach poezji XIX wieku, która — mówiąc za Haroldem Bloomem — dokonała „internalizacji romansu poszukiwań”¹¹. Z figury podróży duchowej motyw *quest* przeobraził się w imaginacyjną podróż wewnętrzną, wyprawę do wnętrza jaźni, trud autoanalizy i autoterapii. Bohater powieści Parnickiego, podkreślając subtelnie, ale wyraźnie umowny, literacki, fikcyjny

¹¹ Zob. H. Bloom, *Internalizacja romansu poszukiwań w angielskiej poezji romantycznej*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3.

status romansowej fabuły, zarazem kwestionuje poznawcze walory samowiedzy. To, co wynika z postępu samoświadomości, jest równie iluzoryczne jak mit miłości, sama zaś zasada takiego progresu — schematem podobnym do romansowej fabuły.

Wszystkie wyróżnione wyżej fragmenty pochodziły z początkowych partii utworu. Bo też okazuje się, że wraz z pozyskiwaniem nowych informacji Chozroesowi coraz trudniej podtrzymać romansową fikcję. Nie potrafi też wyjaśnić obojętności swojej adresatki, której niespieszno na spotkanie z adoratorem. Stosunkowo wcześniej, bo już w liście siedemnastym, „zdążanie dwudziestoletnie do ubrania w powłokę cielesną marzenia miłosnego dwojga Seleukijczyków” zakładnik zmuszony jest nazwać „komedią” (s. 155), choć i wtedy nie zrezygnuje z retoryki miłosnej, szukając dla niej innej motywacji. W liście czterdziestym szóstym może się zdobyć co najwyżej na elegijne westchnienie: „Ty więc dla mnie, Markio, powinnaś była zostać zawsze tą z mojej Księgi Pierwszej — lub co najwyżej z pierwszych dziesięciu ksiąg” (s. 203). Jak wiadomo, do spotkania bohaterów doszło po czterech z górą miesiącach korespondencji, kiedy to księciu przedstawiono... szkielet Markii, skatowanej przez pretorianów dziesięć lat wcześniej w odwecie za śmierć cesarza Kommodusa.

„ZEMSTA... ZA MUZĘ URANIĘ”¹²

To Didia Klara podsunęła Chozroesowi pomysł przedstawienia Markii jako agentki. Wedle relacji Klary Markia była nikim innym jak narzędziem żydowskiej zemsty „za zburzenie świątyni Syjońskiej” (s. 113). I nie ma nic do rzeczy, że „opowiastki” i „ploty”

¹² Muza Urania to postać historyczna, niewolnica подарowana przez cesarza Augusta jednemu z Arsacydów. W dziejach państwa partyjskiego odegrała ona wybitnie destrukcyjną rolę. Nie tylko dlatego, że zamordowała męża i poślubiła jego następcę, skądinąd własnego syna. Chozroes nazywa ją „tajnym agentem do rozwalenia potęgi nadkrólestwa Partów” (s. 241).

Klary nie trzymały się kupy! Ważne natomiast, że odwoływały się do fobii ulicy, widzącej w chrześcijanach oraz ich stronnikach agenturę, powołaną do zniszczenia porządku publicznego.

Teza o Markii-Żydówce była dla Chozroesa kłopotliwa także z tego względu, że odbierała rację bytu fabule romansowej. Stosownie zmodyfikowana, pozwoliła wszakże wybrnąć z kłopotów dużo większych. Kiedy już zakładnikowi okazano szkielet Markii i okazało się, że listy Chozroesa trafiły do szefa służby bezpieczeństwa Sekstosa Juliosa, wraz z donosem, że pod imieniem zakładnika jakoby ukrywa się ścigany przez Sekstosa od pięciu lat Syn Zemsty — wówczas do rąk setnika trafiła jeszcze jedna przesyłka, podpisana imieniem... Markii. Tak się rozpoczyna druga część powieści.

W listach Markii czy też pseudo-Markii nie ma już mowy o powrocie do zużytego i skompromitowanego schematu romansu. Ich domniemana autorka przyzna się najwyżej do pewnej słabości, jaką żywi dla przybyłego z Azji „pół-mędrca, pół-szaleńca, który przez całe ćwierćwiecze wyobrażał sobie, że mnie kocha, że zastępuję mu bogów” (s. 270). W zamian podejmie wątek wprowadzony w przedostatnim liście Chozroesa, sugerując, że istotnie mogła być agentką.

Jak się dowiadujemy, Chozroes po raz pierwszy nawiązał kontakt z Markią około roku 188, kiedy wysłał jej w darze jedwabne trzewiczki, które należały niegdyś do greckiej królowej Kaliope. O tym epizodzie szczegółowo informuje jedenasty list pseudo-Markii. Z dużo wcześniejszej relacji Chozroesa wiadomo, że przesyłka zawierała również puszkę z arszenikiem i sześć sztucznych bród (zob. s. 30). Można powiedzieć — podręczny zestaw do zabawy w „małego agenta”¹³...

¹³ Oczywiście dar Chozroesa można również rozumieć w ramach kodu romansowego. Przesłane Markii brody stanowiły zapewne rycerskie trofeum, które kochanek zdobył dla chwały swej bogdanki (Chozroes i tutaj rywalizuje ze Zbyszkciem z Bogdańca, a Parnicki z Sienkiewiczem). W ramach kodu sensacyjnego rytuały miłości dwornej byłyby jedynie przykrywką dla agenturalnych kontaktów.

Dość żartów! Zawartość puszek okazała się przydatna w noc noworoczną 192 roku. Prawda, że użyto jej z połowicznym sukcesem, bo przejeżdżony i przepity Kommodus zwymiotował truciznę i dopiero wezwany przez Markię zapaśnik pozbawił go życia. Wcześniej ulubiona nałożnica władcy Rzymu wcale skutecznie wspierała chrześcijan, stając się pierwszą znaną historii protektorką wyznawców Chrystusa na cesarskim dworze. Jakie były jej pobudki, nie wiadomo. Przychylny stosunek do Trzeciej Rasy mógł być pochodną wpływów wychowawcy-chrześcijanina, a może w grę wchodziły zupełnie inne względy. Skoro zaś tak, to nie sposób wykluczyć, że „owszem, była Markia agentem zemsty na Rzymie — nie żydowskiej jednak zemsty, ale partyjskiej... Zemsty właśnie za Mużę Uranię” (s. 269).

Przypomnijmy, wątek zainicjował Chozroes. Pseudo-Markia jedynie przedstawia i rozwija jego rozumowanie, które zresztą zakrawa na koncepcję dość fantastyczną. Wprowadzając Sekstosa Juliosa w liście jedenastym w tajniki biografii partyjskiego księcia (a przy okazji wyjaśniając okoliczności białego małżeństwa Chozroesa z Samgilą), pseudo-Markia przedstawia go najnieudaczniej jako politycznego fantę, któremu urojona miłość wynagradza seryjne klęski. Zwróćmy wszakże uwagę na niektóre z następstw jej listów. Po pierwsze, pseudo-Markia zyskała ogromny wpływ na młodziutkiego Orygenesę, który miał dostęp do jej korespondencji z Sekstosem. Uświadomiła mu, że był wykorzystywany przez Aleksandrę i Klaudiosa Juliana, a przede wszystkim — kpiąc z erotycznych podtekstów popularności młodego wykładowcy-gwiazdora, podsunęła myśl o samokastracji. W jej następstwie Orygenes utracił część geniuszu (zmiany hormonalne), wszelako jego koncepcje teologiczne, jak się okazało, w większym stopniu odpowiadały potrzebom ówczesnego chrześcijaństwa. Z kolei zainteresowanie Sekstosa naukami głoszonymi przez Trzecią Rasę było podsycane na tyle umiejętnie, by setnik od spraw bezpieczeństwa w przyszłości przeobraził się w wyznawcę Chrystusa, biskupa i męczennika.

Agentka czy nie, pseudo-Markia służyła sprawie chrześcijan wcale nie gorzej niż kochanka Kommodusa. Pod koniec swojej korespondencji przedstawia się jako ktoś, kto działał w interesie swego rodzaju międzynarodówki mieszanćców. Nie chodzi tu wyłącznie o osoby mieszanego pochodzenia. Jak powiada stronnik rzymskiej tradycji:

Mieszanćcem [...] jest [...] ktoś taki, kto obyczajowi większości przeciwstawia wnioski z własnego doświadczenia czy spostrzeżenia co do możliwości — ba, konieczności — pomniejszenia jednego obyczaju przez sprzeczność z drugim. Wnioski te zwykle do jednego się sprowadzają: do pogardy dla wszelkiego obyczaju (s. 545).

Naturalnym sprzymierzeńcem mieszanćców będzie Chrystus, Bóg-Człowiek (więc mieszaniec) i jego wyznawcy. Nic dziwnego, że pseudo-Markia sympatyzuje z katolickim odłamek Trzeciej Rasy. Zgaduje również przyszły triumf katolicyzmu, jak i to, że w momencie tego triumfu rozejdą się drogi chrześcijan i mieszanćców, ponieważ „z buntu przeciw powadze obyczaju praocjów przekształci się Trzecia Rasa w sługi także obyczaju” (s. 556). Warto zwrócić uwagę, że słowo „obyczaj” odpowiada tu łacińskiemu *religio*...

Z pewnego — jak najbardziej pragmatycznego — punktu widzenia nie jest szczególnie istotne, czyją agentką była Markia. Mało ważne będzie nawet, czy w ogóle nią była, bo to po prostu niemożliwe do zweryfikowania. Spierać się zaś o stopień prawdopodobieństwa takiej tezy można bez końca. Ważniejsze wydaje się, że ktoś — ktoś wewnątrz lub na zewnątrz powieściowego świata, inna postać lub czytelnik — może ocenić, że bohaterka odegrała istotną rolę w momencie dla dziejów chrześcijaństwa kluczowym, kiedy to *religio illicita* wychodziło z katakumb i przygotowywało się do ekspansji, zwieńczonej po stu z górą latach edyktem mediolańskim. Dla kogoś, kto by przyjął taki punkt widzenia, Markia naprawdę obróciłaby się w agenta. *Post mortem*.

„ZŁUDZENIE [...] NIE MUSI BYĆ WCALE ŹRÓDŁEM ZŁA”

Stefan Szymutko zwrócił uwagę, że obie części powieści dość zasadniczo różnią się pod względem stylistycznym¹⁴. Wprawdzie pseudo-Markia wyraźnie wzoruje się na Chozroesie, o czym zresztą wielokrotnie sama zapewnia, niemniej jej listom daleko do literackiej finezji, jaka cechowała teksty podpisane przez więźnia z pałacyku Kleopatry Trzeciej. Można by stąd wnosić, że Chozroesa trzeba wykluczyć z grona podejrzanych o autorstwo listów niby od Markii. Z drugiej strony odmienny charakter obu części powieści doskonale odpowiada różnicy między wypowiedzią poetycką i prozatorską, tekstem literackim i dyskursywnym — tak jak była ona postrzegana w ramach teorii klasycystycznych. Mówiąc słowami dziewiętnastowiecznego krytyka (Ludwika Osińskiego), chodzi o różnicę między, z jednej strony, zabieganiem o „powab i przyjemność”, a z drugiej — troską o „wewnętrzną wagę rzeczy”¹⁵.

Stylistyczną zatem odmienną obu części powieści można tłumaczyć wyborem różnych schematów jako najważniejszych scenariuszy fabularnych i lekturowych. Jest oczywiste, że fabuła miłosna uprzywilejowuje „powab i przyjemność”, historia szpiegowska natomiast kładzie nacisk na rzeczowość i „wewnętrzną wagę rzeczy”. Jeszcze jedno, listy Chozroesa i pseudo-Markii przez ich wewnątrzpowieściowych odbiorców najprawdopodobniej były czytane po cichu. Wszelako te pierwsze nie odchodzą aż tak daleko od norm tekstu przeznaczonego do lektury głośnej (która w czasach antycznych była podstawowym modułem odbioru).

¹⁴ Zob. S. Szymutko, *Ten nudzący się Chozroes...* W odróżnieniu od Szymutki bogactwa stylu drugiej części powieści dowodził Jerzy Paszek. Zob. tegoż, *Styl przesłania „Słowa i ciała”*, w: *Tajemnice „Słowa i ciała”...*

¹⁵ Do rozprawy Osińskiego odwołuję się za pośrednictwem artykułu Ewy Szary-Matwieckiej „*Malwina*”, *czyli głos i pismo w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 110.

Dopiero w drugiej części powieści mniejsza troska o literackość, jeszcze bardziej złożona składnia, jeszcze wyższy stopień dyskursywizacji czynią listy niby od Markii tekstami, które wymagają lektury cichej, i to wielokrotnej, połączonej z bardzo skrupulatną analizą czytanego tekstu. W rezultacie druga część utworu w większym stopniu staje się — w zgodzie z tradycją i teleologią powieści epistolarnej — ekspozycją pisania jako wypowiedzi sekretnej, przeciwstawiającej się stylowi dominującemu. W przypadku jednak *Słowa i ciała*, powieści historycznej, „sekretność” wypowiedzi wiąże się nie tyle z ujawnianiem podmiotowej prawdy o piszącym, co z próbą instauracji pewnej historii alternatywnej, kontrhistorii, historii sekretnej, historii z punktu widzenia mieszkańców. Dodajmy, historii równie mało wiarygodnej jak każda inna „historia sekretna”. Bo właściwą funkcją takich kontrhistorii nie jest wcale przedstawianie ukrytej czy odkłamywanie wypaczonej prawdy, lecz samo kwestionowanie historii dominującej.

W części pierwszej Chozroes dąży do prawdy. Ma ona jednak dość szczególny charakter:

piszę bowiem, nie aby prawdę przez siebie poznaną utrwalić, tylko by ku prawdzie, której nie znam, dotrzeć [...] tysiące i tysiące słów z głębin siebie wydobywam, rzucam je na pergamin; nie to przecież, co już jest na pergaminie, stanowi cel mego kopania: słowa te, krocie słów, to coś, z czego muszę się wyzwolić, by dokopać się — do czego? nie wiem (s. 203).

Wbrew wszelkim podobieństwom bohater wykracza poza kod romantyczny. Niewiadoma prawda — cel pisania-kopania — nie jest wcale prawdą podmiotową, prawdą o sobie samym. Słowa wydobyte z „głębin siebie” są tu przecież czymś, od czego trzeba się uwolnić, co należy odrzucić i przekroczyć. Piszący chce wyrzucić z siebie siebie poza siebie, „oczyścić się” z siebie samego. Bo dopiero wtedy ma się odsłonić niewiadome...

Wszystko to może się kojarzyć z rodzajem autopsychanalizy, w ramach której uwalnianie (się od) słowa byłoby drogą do

podświadomego. Jednocześnie zarysowany tu projekt redukcji, uwalniania/wyzwalania się od podmiotowego „ja”, nawiązuje w czytelny sposób do buddyjskich technik terapeutycznych, opracowanych przez wspomnianego w powieści Nagardżunę¹⁶.

Dla zakładnika, uwięzionego w złotej klatce pałacyku Kleopatry Trzeciej, kontrolowanego przez policję Klaudiosa Diogneta i śledzonego przez obie tajne służby rzymskie, pisanie listów było instrumentem pozwalającym zachować pewien wpływ na bieg wydarzeń. Więcej, w pewnym momencie okaże się, że od tej korespondencji zależy życie Chozroesa. Jest więc prawdopodobne, że listy pseudo-Markii zostały napisane jeśli nie przez samego zakładnika, to kogoś, kto z nim najściślej współpracował.

Związane z osobą Markii fantazje tłumaczą się stosunkowo prosto. Kompleksy Chozroesa czynią go psychicznie bezbronnym wobec najważniejszych w jego życiu kobiet. Markia pozwala mu się wymknąć tym z nich, które pragnęły go zdobyć (dodajmy: wymknąć się im oraz ich bogom). Markia również wynagradza mu niemożliwość tych związków, których on sam pragnie (być może zresztą pragnie ich z tej właśnie przyczyny, że są dla niego nieosiągalne). Fikcja romantycznej miłości jest tedy zasłoną dla udręk modernistycznego Erosa, psychicznym wentylem bezpieczeństwa dla masochistycznych i mizoginistycznych lęków.

Więcej, jeśli Chozroes-mieszaniec był gotów naprawdę identyfikować się z jakąś zbiorowością, to wyłącznie z Partami. Mówiąc w rozmowie z ojcem o stratach terytorialnych na rzecz Kuszan, używa określenia „nasi”, co zresztą natychmiast spotyka się z szyderczą repliką króla królów (zob. s. 238). Książę przegrał ze szczętem najważniejszą batalię w życiu: nie udało mu się przekonać ojca do reorientacji polityki wobec Kuszan (zakładany przez Chozroesa sojusz miał zapobiec niebezpieczeństwu odrodzenia

¹⁶ Najnowszy wykład założeń buddyjskiej szkoły madhjamaki, której założycielem był Nagardżuna, można znaleźć w opracowaniu Krzysztofa Jakubczaka *Filozoficzne szkoły buddyzmu mahajany — madhjamaka i jogaczara*, w: *Filozofia Wschodu*, red. B. Szymańska, Kraków 2001, s. 210–229.

się potęgi Persów — poza nim samym nikt jednak zagrożenia w porę nie dostrzegł). Jeśli zaś jego raport został odrzucony, to także dlatego, że przedstawił go ktoś niewiarygodny, pół-Grek. Nic więc dziwnego, że Markia stała się pretekstem dla fantazji związanej z alternatywną „czysto grecką” tożsamością. A z drugiej strony przyczynkiem do stworzenia fikcji o potędze partyjskich służb specjalnych...

Problem zyska nowy wymiar wówczas, gdy uwzględnimy, że o śmierci Markii Chozroes dowiedział się już kilka miesięcy po jej straceniu (zob. s. 360). Prawda, nie potrafił pogodzić się z tą wiadomością lub przynajmniej udał, że się z nią nie pogodził. Jeżeli przyjęlibyśmy, że książę jedynie odgrywa komedię miłości do nigdy niewidzianej kobiety, byłby to prawdziwy serial-tasiemiec, trwający nieomal dwadzieścia lat. Ta mydlana opera musiała wyprowadzić w pole nawet siostrę Chozroesa Aleksandrę. Skoro bowiem zaproszenie do korespondencji z Markią było wyłącznie oszustwem, mającym odwrócić uwagę księcia od rozgrywki, jaka toczy się pod jego boki, to przecież zwodząca go siostra musiała ufać, że jej blef okaże się skuteczny.

Jeśli zaś Chozroes wiedział lub domyślał się, że to blef, to nie chodzi tylko o to, iż swój epistolarny romans pisał w złej wierze. Rzecz w tym, że musiał pisać tak, aby go nie zakończyć. Nie mogło mu zależeć na spotkaniu z kimś, o kim wiedział lub się domyślał, że ten ktoś nie żyje. Mogło mu zależeć wyłącznie na samym pisaniu, na podtrzymywaniu korespondencyjnej fikcji. Ta gra na zwłokę, epistolarna retardacja jest kolejnym — być może najważniejszym — powodem takiej a nie innej poetyki obu zbiorów listów. Przy okazji zauważmy, że w oczywisty sposób przenicowuje ona filozofię dialogu i spotkania, jaka rządziła logiką powieści epistolarnej oraz romantyczną interpretacją perypetii miłosnej.

Również pseudo-Markia w stosownym momencie złoży deklarację bardzo podobną do przytoczonego wcześniej „programu” Chozroesa:

pisanie dla mnie [...] nie jest nadawaniem formy słownej temu, co myślę nie wiem, lecz przedzieraniami się dopiero — poprzez tę formę słowną właśnie, ku wiedzy, której jestem tak spragniona, jak po długiej nocy zimowej pragnie oko światła — z tym jednak, że wcale nie jestem świadoma, dokąd światło to mnie zaprowadzi. Innymi słowy: pisanie dla mnie to szukanie — szukanie drogi dla tego, komu listy te ślę, ale i dla siebie samej także (s. 400).

Retoryka pseudo-Markii wydaje się ciekawa co najmniej z dwóch powodów. Określenie „przedzieranie się” to aluzja do fabuły romansowej w listach Chozroesa. Ale aluzja polemiczna: przedzieranie się wzajemne kochanków ku sobie zostało zastąpione dążeniem do wiedzy i poznania, a właściwie — oświecenia. Użyte tu metafory światła oraz drogi odsyłają do zwrotu określającego naukę buddyjską „droga wiodąca ku oświeceniu”, wielokrotnie wykorzystywanego przez Chozroesa.

Nic jednak nie wskazuje na to, by autorzy listów „oświecenie” rozumieli w kategoriach buddyjskich, to jest jako „wyzwolenie się od złudzeń”. Jak wiemy, pseudo-Markia w dość szczególny sposób „oświeca” Orygenes i Sekstosa Juliosa — pierwszego skłaniając do samokastracji, drugiego kierując w stronę nauki Chrystusowej. Równie dobrze można by powiedzieć, że żadne to „oświecenie”, a wręcz przeciwnie — skłonienie obu czytelników do takich a nie innych iluzji. Buddyjskie „wyzwolenie się od złudzeń” okaże się drogą do kolejnego złudzenia, a nawet więcej — ono samo zakrawa na największą z iluzji.

Co pozostaje? Jeśli autorzy listów polemizują z buddyzmem, to z kolei autor *Słowa i ciała* prowadzi krytyczny dialog z nowoczesną „hermeneutyką podejrzeń”, która, jak się okazuje, ma zastanawiająco wiele wspólnego z buddyjskimi technikami analitycznymi (przytoczony w XIII liście Chozroesa ustęp z Nagardżuny wygląda niczym wyjęty z *Also sprach Zarathustra* — zob. s. 129). Zauważmy, bohaterowie są świadomi wagi krytycznych osiągnięć buddyjskiej analityki, nie są jednak skłonni mniemać, by prowadziła ona w stronę jakiejś innej, „wyższej” Prawdy, wy-

kraczącej poza horyzonty powszechnie przyjmowanej „prawdy dzisiejszej”.

Tak więc z konieczności pozostajemy w kręgu — czy raczej labiryncie — wielostopniowych złudzeń. Wszelako —

złudzenie [...] nie musi być wcale źródłem zła. [...] skłonnam [...] machnąć ręką na to, czegom zrazu tak gorąco pragnęła, mianowicie: abys mi uwierzył, żem Markią. Chcę ci natomiast — na odmianę — podsunąć pod rozwagę zagadnienie: czy nie byłoby dla ciebie — właśnie dla ciebie — rzeczą niezmiernie dogodną zachowywać się tak, jak gdybyś wierzył, że Markia żyje? (s. 316).

Jakby powiedziało „to biedactwo”, matka Markii — *sapienti sat*. Jeśli zaś nie *sat* (bo przecież tak naprawdę *sapienti* nigdy dość), to przypomnijmy, że złudzenia są potrzebne po to, by pisać i czytać, a niekiedy również po to, by żyć. Doświadczenie ciągle nas uczy tej gorzkiej nauki, że nasze złudzenia są bezradne i bezsilne wobec rzeczywistości. Istnieje wszakże druga strona medalu — jeśli bowiem złudzenia nie mają wpływu na bieg rzeczy, to jednocześnie rzeczywistość w żaden sposób nie może podważyć naszych złudzeń. Nawet wtedy, gdy po raz kolejny wykaże ich bezzasadność. Zasada bowiem rzeczywistości nie stosuje się do złudzeń, fikcji, wyobraźni i fantazji. Do tej oczywistości Parnicki dorzuca jeszcze jedną, na przekór choćby doktorowi Freudowi: wiedza o tym, że złudzenie jest złudzeniem, niekoniecznie to złudzenie rozwiewa.

RZYMIANIE DO DOMU!

O książkach popularnonaukowych Krzysztofa Kęćka

Do niedawna polscy historycy raczej uprawiali naukę, aniżeli opowiadali o dziejach. Dziś chętniej i częściej publikują prace, które trafić mają w ręce nie tylko fachowców. Jednym z powodów zmiany nastawienia wydaje się uwolnienie rynku książki. Jakkolwiek czytelników sięgających regularnie po teksty historiograficzne trudno liczyć w dziesiątkach tysięcy, to jednak chodzi o publiczność stabilną i wierną. Dla wydawców musi to być łakomy kąsek, skoro obecnie można się doliczyć wielu wyspecjalizowanych oficyn czy też poświęconych dziejom powszechnym serii książkowych.

Nie bez znaczenia wydaje się nadto aura związana z wystąpieniem narratywistów. Ewa Domańska, popularyzatorka Haydena White'a w Polsce, zauważyła w rozmowie z Franklinem Ankersmitem: „«Nowi historycy» zaczęli pisać książki nie tylko dla kolegów-badaczy, ale dla szerszego grona odbiorców w bardziej przystępny sposób, beletryzując opis wydarzeń”¹. Trzeba

¹ *Od postmodernistycznej narracji do po-postmodernistycznego doświadczenia*. Ewa Domańskiej rozmowa z Franklinem R. Ankersmitem, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 201. Rozmówca takiemu *dictum* przytaknął, acz wysunął przy tym dwa zastrzeżenia. Odnoszą się one jednak nie do samej obserwacji, ale do niektórych konsekwencji zbliżenia między historiografią a literaturoznawstwem. Ankersmit obawia się, po pierwsze, uzależnienia teorii historii od teorii literatury. Po drugie, jeśli retoryczność i literackość tekstu historiograficznego są swego rodzaju ciałem obcym (acz nieodzownym) w tym tekście, to z punktu widzenia teorii literatury sprawa przedstawia się zupełnie inaczej.

wszakże pamiętać, że narratywizm oraz nowy historyzm są to tendencje, które w Polsce z największymi oporami przyjmowane są przez... historyków. Dużo większe zainteresowanie budzą wśród literaturoznawców, kulturoznawców czy filozofów. Nie zamierzam zatem twierdzić, że wśród polskich historyków wybuchła nagle narratywistyczna epidemia. Bynajmniej! Chodzi raczej o aurę intelektualną w całej współczesnej humanistyce, o świadomość kryzysu czy wręcz rozpadu paradygmatu naukowego, który został „zluzowany” przez paradygmat retoryczny².

Tak czy owak, polscy historycy chętniej beletryzują i fabularyzują. Co więcej, czynią to w sposób coraz bardziej efektowny. Przykładem niechaj będą publikacje Krzysztofa Kęćka. W latach 2001–2003 warszawski autor ogłosił cztery książki, z czego trzy w popularnej serii „Historyczne Bitwy” Domu Wydawniczego „Bellona”³. Najważniejszym jego dokonaniem okazała się wszakże monografia dziejów Kartaginy, opublikowana w roku 2003 w koedycji wydawnictw Askon oraz Attyka⁴.

Przeglądając te publikacje w porządku ich ukazywania się, nie trudno zauważyć, że w roli narratora i fabulatora autor czuje się coraz pewniej, że w kolejnych tomach opowiada z coraz większą swadą i swobodą. Pierwsza książka, poświęcona italskiej kampanii Pyrrusa, pod tym względem nie wyróżnia się niczym

Teoria literatury, pretendując do eksplikacji tego, co literackie, zacierałaby doświadczenie obcości. Zob. tamże, s. 202–203.

² Poszczególne dyscypliny humanistyczne coraz rzadziej określają się jako „nauka”, coraz częściej natomiast w sposób mniej zobowiązujący — jako „wiedza”. Dotyczy to zwłaszcza literaturoznawstwa oraz antropologii kultury. Zob. np. K. Bartoszyński, *Od „naukowej” wiedzy o literaturze do „świata literackości”*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6. Zmiany w sposobie samopozostawania nie mogą być obojętne dla innych, bardziej zaangażowanych w obronę dotychczasowego statusu dziedzin humanistyki.

³ Zob. K. Kęciek, *Benewent 275 p.n.e.*, Warszawa 2001 (dalej — B); tegoż, *Kynoskefalaj 197 p.n.e.*, Warszawa 2002 (dalej — K); tegoż, *Magnezja 190 p.n.e.*, Warszawa 2003 (dalej — M).

⁴ K. Kęciek, *Dzieje Kartagińczyków. Historia nie zawsze ortodoksyjna*, Warszawa 2003 (dalej — DK).

szczególnym. W następnych będzie inaczej. Autor stara się opowiadać zajmująco nawet o tak z pozoru mało atrakcyjnych kwestiach jak pozostające do dyspozycji historyka źródła. Widać to po samej tytulaturze stosownych rozdziałów. W książce o Pyrrusie mamy jedynie rzeczowe „Kłopoty ze źródłami”. W kolejnej, dotyczącej bitwy na Psich Głowach, znajdziemy nagłówek dużo bardziej efektowny: „Źródła, czyli żółć Polybios’a”. W tomie poświęconym starciu pod Magnezją będzie już co prawda mniej efekciarstwa, ale i tutaj rozdział o tekstach źródłowych został poprzedzony obiecującym tytułem: „*Antiochike*, czyli tajemnice źródeł”. Ponieważ w każdej książce pozostajemy w tej samej epoce wielkich podbojów rzymskich doby republiki, komentarz za każdym razem dotyczy tych samych źródeł, które jednak stopniowo przeobrażają się z „kłopotliwych” w „tajemnicze”, co brzmi dla czytelnika dużo bardziej atrakcyjnie. Przyrost zaś retoryczno-narracyjnej swady wydaje się wręcz imponujący. Oto w książce o Kynoskefalaj pojawia się rzeczowa, wręcz podejrzenie ścisła informacja: „Co najmniej 97,5% wszystkich tekstów zaginęło w mroku dziejów” (K, 7). W następnym tomie zostanie ona powtórzona w sposób dużo bardziej efektowny (acz bez sileńia się na dokładność rzędu pół procenta):

Znakomita większość, może nawet 97% przekazów antycznych historyków — greckich i rzymskich — zginęła bez śladu, poszła z dymem w pożarach, zbutwiała w piwnicach, skończyła na straganach jako opakowania do śledzi. Często tylko przypadkowi lub niepojętemu gustowi szczurów i myszy zawdzięczamy ocalenie tej, a nie innej książki, pisanej w pocie czoła historii Appiana czy Liwiusza (M, 8).

Tajemnice historii wynikają zatem tyleż z dziejowych kataklizmów, co z dywersyjnej działalności szczurów oraz myszy, a także straganiarzy, korzystających z dzieł historyków w sposób zupełnie nieprzewidziany przez zacnych dziejopisów. Efekt komiczny wynika oczywiście z zestawienia zjawisk należących do rozmaitych porządków. Syzyfowy trud historyków, próbują-

cych na podstawie ocalałych wyimków, streszczeń, ekscerptów odtworzyć treść zaginionych ksiąg, czyni zeń rywali złośliwych gryzoni w heroikomicznych zapasach. Autoironiczna deheroizacja rozładowuje metodologiczny impas. Oczyszcza pole dla inwencji, dla opowiadania podjętego pomimo ograniczeń wynikających z defektów źródłowego przekazu.

Pokazem inwencji okazała się książka o dziejach Kartaginy. Rozpoczyna ją unaoczniający opis zagłady miasta. Mamy więc do czynienia z kompozycyjną klamrą. Co prawda w poprzednich tomach partie wstępne również zazębiały się z końcowymi, ale tym razem klamra okaże się bardziej wyrazista i efektowna. Sekwencję o zagładzie Kart Hadaszt zamyka wzmianka o żonie dowódcy obrońców, który poddał się Scypionowi. Tymczasem jego małżonka „przeklęła męża za podłość i tchórzostwo, uśmierciła swe dzieci, a ich ciała cisnęła w szalejący ogień. W chwilę później wbiegła w morze płomieni” (DK, 9). W tym miejscu opowieść się zapętla, narrator bowiem odsyła do legendarnego początku miasta i samobójstwa Dydony: „Dwa mistyczne samobójstwa wyznaczają dzieje Kartaginy” (DK, 9).

W *Dziejach Kartagińczyków* Kęciek okazał się na tyle zręcznym opowiadaczem, by z powodzeniem wyzyskać efekt rezonansu motywu. Opowieść nawraca do początku, aczkolwiek — jak się natychmiast okazuje — początek ginie w mrokach: „Wybitny francuski uczony i kartaginolog Gilbert Charles-Picard słusznie zauważył, że nie sposób napisać historii Kartagińczyków w czasach przed bitwą pod Himera (480 rok p.n.e.)” (DK, 9)⁵. Historia

⁵ Warto odnotować, że w stosownym rozdziale monografii, właśnie przy omawianiu bitwy pod Himera, będzie mowa o jeszcze jednym „mistycznym samobójstwie”. Tak bowiem trzeba potraktować śmierć króla Hamilkara, który rzucił się na stos ofiarny, widząc klęskę swoich wojsk. Zdaniem Kęcka był to rytuał odnawiający ofiarę Elissy-Dydony (zob. DK, 69). Rzecz intrygująca, że i tym razem samospalenie zbiega się — acz nie w planie przebiegu zdarzeń (fabularnym), lecz dopiero na poziomie opowiadania — z aktem fundacyjnym. Wszak w świetle uwagi Charles-Picarda bitwa pod Himera, choć przegrana, wprowadziła Kartaginę na scenę historyczną, bo dopiero od tego

Kart Hadaszt jawi się przeto jako historia spełniona, kompletna. Jej początek sięga tak głęboko, że okazuje się niemożliwy do odślonięcia, sytuuje się poza historią. Końcem będzie z kolei ofiarny stos. Opowieść przebiega od przedhistorycznego mroku po pochłaniający wszystko ogień, przedstawiając w ten sposób pełny cykl dziejowy. Kompozycyjna klamra odpowiada zarazem kolistej strukturze narracyjnej, cyklicznemu ujęciu czasu oraz koncentrycznej wizji „historii monumentalnej”⁶.

Kod mitograficzny w niczym nie przeszkadza Kęćkowi, jeśli chodzi o rewizję twierdzeń szeroko rozpowszechnionych w dawnej (i nie tylko dawnej) historiografii. Oczywiście specjaliści niekoniecznie uznają za rewelację, ale zainteresowani historią laicy z niejakim zaskoczeniem przeczytają, że zwycięstwa króla Molossów nad Rzymianami wcale nie były „pyrrusowe”. Polemiczne i rewindykacyjne ambicje ucznia Ewy Wipszyckiej⁷ w monografii Kartaginy zostały z kolei podkreślone w podtytule książki: „Historia nie zawsze ortodoksyjna”. Chodzi w pierwszej kolejności o odrzucenie tezy, zgodnie z którą miasto Dydony było republiką kupiecką, a jego polityka zagraniczna była prowadzona w imię interesów handlowych. Zwracam uwagę na polemiczny zapał autora, by podkreślić, że „beletryzowanie” dziejów niekoniecznie musi oznaczać rezygnację z merytorycznej debaty.

Kęciek wszelako ujawnia swoje stanowisko nie tylko przy okazji dyskusji z kolegami po fachu. Otóż najbardziej uderzającą właściwością jego książek okazuje się... stronniczość. Nasz autor

momentu na dobre pojawiła się ona w polu zainteresowania greckich dziejopisów.

⁶ Odwołuję się w tym miejscu do kategorii Fryderyka Nietzschego, wprowadzonej i scharakteryzowanej w *Niewczesnych rozważaniach*. Także do artykułu Tadeusza Sławka, konfrontującego niemieckiego myśliciela z wizją historii amerykańskiego malarza Tomasza Cole’a. Zob. T. Sławek, *Morze i ziemia. Dyskursy historii*, w: „*Facta ficta*”. *Z zagadnień dyskursu historii*, red. W. Kalaga i T. Sławek, Katowice 1992.

⁷ Ewie Wipszyckiej jako swej nauczycielce Kęciek dedykował książkę o bitwie pod Magnezją.

nie sili się na skrywanie swoich sympatii — czy raczej antypatii. Kęciek pisze przede wszystkim o wielkich podbojach Rzeczypospolitej, ale sympatyzuje z pokonanymi, kimkolwiek oni byli, o Rzymianach natomiast wyraża się jak najgorzej. Zrozumiałe, że w książce o dziejach miasta Dydony śledzimy wypadki z perspektywy Kartaginy, wszelako w pozostałych tomach wydarzenia również zostały przedstawiane przede wszystkim z punktu widzenia przeciwników Romy. Można to objaśniać troską o atrakcyjność opowieści: przeciętni czytelnicy wiedzą znacznie więcej o zwycięzcach niż pokonanych, zatem zmiana perspektywy narracyjnej może budzić ciekawość. Nie tłumaczy to jednak, dlaczego poczynania Rzymian zostały aż tak ostro ocenione. Czytamy: „Swoistym «atutem» Republiki był [...] brak jakichkolwiek skrupułów. Synowie Wilczycy cynicznie łamali zawarte traktaty, jeśli tylko nadarzyła się okazja zagarnięcia nowych ziem” (B, 44).

Rzecz ciekawa, że podobne postępowanie króla Pyrrusa przedstawione i ocenione zostało zupełnie inaczej. Zaledwie dwanaście stron wcześniej mogliśmy przeczytać: „Niewiarygodne przemiany losu, które znosił od najwcześniejszego dzieciństwa, nauczyły Pyrrusa nie dowierzać klęskom, nie przeceniać zwycięstw. Przywykł elastycznie zmieniać małżeństwa, sojusze i teatry wojny, gdy widział w tym korzyść dla siebie” (B, 32).

Na zdrowy rozum trudno znaleźć różnicę między „elastyczną zmianą sojuszy” a „cynicznym łamaniem traktatów”, poza — naturalnie — zupełnie różną etyczną i emocjonalną kwalifikacją podobnego w gruncie rzeczy postępowania...

Kęciek wielokrotnie pisze o „cynizmie grabieżczej Republiki” (np. B, 214), także o okrucieństwie i obłudzie („Synowie Wilczycy byli ludem okrutnych świętoszków i niepoprawnych hipokrytów” — K, 109), chciwości („Państwo rzymskie z szokującym cynizmem pokazało swe oblicze chciwego rabusia” — DK, 178) czy perfidii („Rzymianie popisali się perfidią i cynizmem rzadko spotykanym nie tylko w starożytnym świecie” — DK, 229). Jak widać, najwyższą frekwencję ma zarzut cynizmu, odnoszący

się również do zabiegów propagandowych: „Rzymianie z zamiłowaniem łamali układy, a później cynicznie przypisywali przeciwnikowi swe własne przewiny” (DK, 11). Pisząc o „imperializmie” (K, 153) czy też „drapieżnym imperializmie” (DK, 153) potomków Romulusa, Kęciek podkreśla, że mieli oni niejako zakodowaną agresję:

Sytuacja bez wojny była [...] dla Rzymian czymś wyjątkowym, wręcz nienaturalnym [...]. Kiedy akurat nie było wojny, politycy znad Tybru szukali sobie jakiegoś „nieprzyjaciela do bicia” i pod błahym pretekstem (a niekiedy nawet i bez niego) najeżdżali ościennie ludy. [...] Imperializm rzymski miał co prawda raczej charakter „przypadkowy”, jednak istniał i do dziś zdumiewa swoim dynamizmem, drapieżnym obliczem i skutecznością. Rzymianie zapewniali, że prowadzą tylko wojny sprawiedliwe (*belli iusti*) w obronie własnej czy też sprzymierzeńców. Nawet niektórzy współcześni historycy uwierzyli (i częściowo do dziś wierzą) w te propagandowe opowieści. Jednakże w historii republiki rzymskiej okresu wielkich podbojów trudno znaleźć konflikty o defensywnym charakterze. Można za to przytoczyć popularną niegdyś wśród badaczy starożytności sekwencję: „Rzym w obronie własnej podbił cały świat”, jeśli oczywiście uwierzymy Liwiuszowi (M, 101–102).

Agresywność i drapieżność miały być reliktem mentalności chłopskiej. Kęciek bowiem kilkakrotnie podkreśla, że wpłynęła ona na kulturę i obyczajowość Rzymian, przy czym wpływ ten zostaje uznany za coś kompromitującego. Rzecz ciekawa, autor kpi także wtedy, kiedy mowa o wydarzeniach, które mogłyby zostać przedstawione zupełnie inaczej, jako świadectwo rzymskiej *virtus*. Tak się dzieje przy okazji relacjonowania epizodu z kampanii Pyrrusa. Królewski poseł, Kineas z Tessalii, zgodnie z hellemickim obyczajem dyplomatycznym, pragnął wręczyć wpływowym Rzymianom i ich rodzinom podarki. „Kineas nie wiedział jednak, że rzymscy senatorowie wciąż wyznają chłopskie wartości, pielęgnują kult ubóstwa i prostoty. Dla tych przybranych w togi przebiegłych wieśniaków, wyznających nawet w stosunku do Bogów zasadę *do ut des* [...], te kurtuazyjne prezenty były tylko ordynarnym przekupstwem, zobowiązującym

do rewanżu" (B, 112 — podkreśl. K.U.). Po stu z górą latach zwyrodniała chłopska mentalność zdecyduje o losie Kartaginy: „Rzymianie poczekali jeszcze, aż Kartagińczycy zapłacą w 151 roku ostatnią ratę odszkodowania wojennego, a następnie wypowiedzieli wojnę. Potomkowie Romulusa, wciąż ceniący mentalność skrzętnego rolnika, doszli do wniosku, że skoro punicka krowa została wydojona, może zostać zarżnięta na mięso!" (DK, 227).

Nawet cnoty Rzymian wywodzą się z zatrutego źródła. Kęciek docenia dzielność legionistów (o zwycięstwie pod Magnezją zdecydowały między innymi „rzymska dzielność, skuteczna dyplomacja senatu" — M, 317), wszelako okazuje się, że jej tajemnica jest nader prozaiczna: „Żołnierze rzymscy, zastraszeni nieludzką dyscypliną, podobnie jak grenadierzy Fryderyka II bardziej bali się swoich dowódców niż nieprzyjaciela, i walczyli zaciekle nawet w sytuacji beznadziejnej. Za utratę broni, tarczy czy bojowego godła groziły im przecież drakońskie kary" (B, 99).

To prawda, że Kęciek nie idealizuje przeciwników Romy. Zwraca uwagę, że również oni postępowali okrutnie, punktuje ich błędy i słabości. Wszelako na intensywnie czarnym tle Kwirytów ich przeciwnicy po prostu nie mogą wypaść gorzej. Tym bardziej że na przykład spazmy okrucieństwa króla Makedonów Filipa V zostały przedstawione jako akty „niesłychanej brutalności w rzymskim stylu" (K, 143 — podkreśl. K.U.). Rozumiemy zatem, że jeśli Antygonidzie zdarzało się postępować haniebnie, to i tak jedynie równał do zachowania, które u Rzymian było normą.

Awersja do Katona i jego rodaków nie oznacza, że Kęciek zwalnia od odpowiedzialności za klęskę władców hellenistycznych. Historyk z Warszawy kilkakrotnie kwestionuje sformułowaną jeszcze przez Polybiosą tezę, zgodnie z którą legiony rzymskie posiadały taktyczną przewagę nad falangą, co z góry przesądzało o wyniku starcia. Zdaniem naszego autora, idącego w tym miejscu (i nie tylko w tym miejscu) za przedwojennym historykiem Tadeuszem Wałek-Czerneckim, w armiach hellenistycznych znacznie więcej zależało od dowódcy, który musiał harmonijnie

zgrać siły i wyzyskać atuty wszystkich swoich formacji. Takim wodzem był Pyrrus, zwycięzca spod Heraklei i Ausculum (acz całą kampanię przegrał), takiego wodza zabrakło natomiast na Psich Głowach czy pod Magnezją.

Przeciwnicy Romy popełniali również błędy polityczne, nie potrafili pojąć logiki rządzącej postępowaniem Kwirytów:

Filip [...] nie rozumiał charakteru rzymskiej Republiki, uważał ją za „zwykłe” państwo, z którym można dobić targu i na w miarę równorzędnych zasadach ułożyć stosunki. Miasto Wilczycy było wszakże agresywnym „potworem”, walczącym tak długo, aż upokorzony wróg nie padnie na kolana (K, 136).

Kęciek w tym miejscu najzupełniej rozmyślnie przywołuje go-dło Rzymu, bowiem w kontekście wypowiedzi symbol Wilczycy nabiera mocno dwuznacznego, a właściwie to całkiem jednoznacznego charakteru. Zwróćmy uwagę, że błąd w politycznej diagnozie wynika w gruncie rzeczy z kulturowej i moralnej wyższości króla Makedonów, który nie dopuszcza myśli, iż ma do czynienia z zezwierzęconym drapieżcą, nieskłonny tolerować istnienia żadnego równorzędnego partnera. Rzecz ciekawa, ale taki sam „błąd” staje się udziałem rządców Kartaginy w trakcie I wojny punickiej:

[...] kartagińscy dygnitarze popełnili błąd, sądząc, że prowadzą wojnę z normalnym państwem, które w końcu zdecyduje się na kompromisowy pokój, oparty na równowadze sił. Nie rzucili więc od razu na szalę wojny wszystkich rezerw. Nie wiedzieli, że Wilczyca znad Tybru ma zwyczaj kasać tak długo, aż przeciwnik upadnie we krwi (DK, 173).

Jeśli u Kęcka cnoty Rzymian w gruncie rzeczy przemawiają przeciwko nim, to z kolei błędy ich przeciwników przynajmniej w kilku wypadkach świadczą na korzyść nieszczęsnych rywali potomków Romulusa.

Warszawski historyk mocno podkreśla, że bez względu na to, jak rozstrzygnęłyby się walne bitwy, ostateczny wynik wojny

i tak mógł być tylko jeden. Decydowała o tym przygniatająca przewaga Rzymu, dysponującego ogromnymi rezerwami mobilizacyjnymi. Nawet gdyby Filip V triumfował w bitwie na Psich Głowach, zaś Antioch III zwyciężył pod Magnezją, to i tak niebawem przyszłoby im się zmierzyć z kolejnymi armiami wysłanymi przez Republikę. Przecież zwycięstwa pod Herakleją i Ausculum nie zapewniły ostatecznego sukcesu Pyrrusowi, zaś geniusz Hannibala oraz rzezie legionów nad Jeziorem Trazymeńskim czy pod Kannami nie ocaliły Kartaginy. A skoro tak, to decyzja o przyjęciu wyzwania i konflikcie zbrojnym z nadtybrzańskim mocarstwem nabiera znamion wyboru tragicznego.

Oczywiście bohaterowie Kęcka, prowadzący swoje armie, państwa oraz narody ku klęsce i zagładzie, mają jedynie pewne rysy postaci tragicznych. Mówiłem już o tym, że ponoszą także osobistą odpowiedzialność za doznane porażki. Niekoniecznie dana jest im też świadomość całkowitej katastrofy. Pamiętajmy, że klęski Macedończyków na Kynoskefalaj oraz Antiocha pod Magnezją nie oznaczały jeszcze unicestwienia obu monarchii. Odwrót zaś Pyrrusa z Italii może być co najwyżej uznany za zapowiedź przyszłych klęsk hellenistycznego świata. W książkach z serii „Historyczne Bitwy” Kęciek, owszem, odwołuje się do schematu tragedii, ale przedstawia jedynie jej wycinki.

W całości została ona zainscenizowana dopiero w *Dziejach Kartagińczyków*. Tutaj bowiem, o czym była już mowa, opowieść przebiega od początku (czy nawet prapoczątku, prehistorii) do końca cyklu, tego końca, który poprzednio był jedynie sygnalizowany czy zapowiadany. Nie bez znaczenia wydaje się także to, że dramatyczna zagłada Kart Hadaszt stanowi efektowniejszą figurę końca historii aniżeli bitwa pod Pydną, nie mówiąc już o powolnej degrengoladzie monarchii Seleucydów.

Jeśli zaufać Polybiosowi, to upadek Kartaginy uznany został po raz pierwszy za *theatrum*, budzące litość i trwogę „prerażające przedstawienie” końca historii jeszcze wtedy, gdy miasto płonęło. Píše Kęciek:

Kiedy Scypion ujrzał morze ognia trawiące metropolię znenawidzonego wroga, zapłakał i wygłosił te oto wiersze z eposu Homera:

*Przyjdzie dzień, kiedy legnie w gruzach Ilionu gród święty,
Zginie z ludem swym Priam, co zbrojny jest w dzidę z jesionu*

Iliada (VI 443), tłum. Ignacy Wieniewski

Zapytany przez swego nauczyciela, wielkiego historyka Polibiusza, cóż to ma znaczyć, Korneliusz rzekł: „Lękam się, że kiedyś taki sam los może spotkać miasto Rzymian” (DK, 234–235).

W tym momencie łatwo zauważyć, że nie tylko jesteśmy świadkami upadku Kartaginy, ale obserwujemy również idealny koniec idealnej historii idealnego imperium. Rządzący się logiką tragedii cykl stanowi wzorzec historii imperialnej, odpowiadający wypisz, wymaluj temu, jaki jeszcze w latach trzydziestych XIX wieku przedstawił Tomasz Cole w serii pięciu obrazów, zatytułowanej *The Course of Empire*⁸. Historia ta przebiega od przedhistorycznego stanu pierwotnej dzikości (*The Savage State*), poprzez fazę arkadyjską (*The Arcadian State*), fazę spełnienia (*The Consummation of Empire*) oraz fazę zniszczenia (*Destruction*), aż po posthistoryczny stan spustoszenia, ruiny (*Desolation*). Obawy Scypiona wydają się zasadne, bo łatwo odgadnąć, że cykl musi się powtórzyć w dziejach kolejnych imperiów. Istotne będzie tu coś jeszcze. Zdobywca Kartaginy występuje wszak w podwójnej roli widza i reżysera spektaklu: „Prokonsul wylewał krokodyle łzy, nie przeszkodziło mu to jednak spełnić okrutnych rozkazów senatu” (DK, 235). Aczkolwiek kolej losu, kurs (*the course*) imperium przebiega w sferze historii, to wyznacza je Prawo niemieszczące się w dziejach. Siły decydujące o śmiertelności imperiów pochodzą z porządku natury, a historia imperialna jest tylko przedstawieniem działania tych sił, potężniejszych od samej historii. Rzymianie niszczą imperia, by na ich miejscu ustanowić własne — będące imperium podniesionym do potęgi. Jednocześnie jako czynnik destrukcyjny plasują się po stronie natury, poza

⁸ Por. T. Sławek, *Morze i ziemia...*

kulturą i cywilizacją. Znajdują się w stadium dość prymitywnego, wiejskiego barbarzyństwa, nieopodal zwierzęcości. Trzeba być barbarzyńcą, by budować imperium. Ta reguła decyduje o tragicznym obliczu historii, która musi się okazać igrzyskiem Natury.

Kęćiek w ten sposób tłumaczy swoje sympatie:

Gdyby Kartagińczycy pokonali mocarstwo znad Tybru, świat stałby się ciekawszy, a może nawet odrobinę lepszy. Potomkowie Dydony byli twardzi w boju, w przeciwieństwie do rzymskiego drapieżcy nie mieli jednak zakodowanej agresji. [...] Jakże ciekawy byłby świat starożytny, w którym wciąż istniałaby monarchia Antygonidów, ptolemejski Egipt, częściowo niezależna Judea i rozległe imperium Seleukidów, w którym kultura grecka stapiałaby się z pradawną cywilizacją Wschodu! (DK, 239).

I dalej:

Gdyby to Kartagińczycy zwyciężyli w wojnach z Rzymem, wędrówki ludów nastąpiłyby wcześniej i prędzej zapadłyby mroki średniowiecza. Tym szybciej jednak nadeszłyby renesans, rewolucja przemysłowa, epoki pary, atomu, genetyki i komputerów. A gdyby kartagińskim żeglarzom udało się odkryć Amerykę na wiele wieków przed Kolumbem, kto wie, czy rydwan dziejów ludzkości nie pomknąłby z prędkością rakiety? (DK, 240).

Mamy tu kilka argumentów. Oprócz zrozumiałej sympatii dla słabszej strony odzywa się również przekonanie, że rzeczywistość kulturowo i politycznie zróżnicowana jest stanem dużo bardziej pożądanym aniżeli jednolitość, na straży której stoi takie czy inne światowe imperium. Teza, zgodnie z którą heterogeniczność jest etycznie i estetycznie „czymś lepszym” od homogeniczności, pretenduje współcześnie do rangi intelektualnego dogmatu. Motywowi „ponowoczesnemu” towarzyszy wszakże u Kęćka wątek na wskroś modernistyczny, związany z ideą progresu historii. Za dziejową tragedię uznano spowolnienie postępu. Wszelako za związkiem między zwycięstwem Rzymian a domniemanym spowolnieniem biegu historii nie przemawia nic prócz przyję-

tego założenia... Tak czy owak, na końcu książki współczesny historyk raz jeszcze odwołał się do estetyki klasycystycznej. Właściwym bowiem epilogiem opowieści o dziejach Kartagińczyków okazała się wzmianka o spotkaniu z ruinami Kart Hadaszt. W ten zaś sposób opowieść zamknął obraz odpowiadający posthistorycznemu stanowi spustoszenia. Kęciek — tak samo jak przed nim Cole — założył istnienie obserwatora, kogoś, kto pojawia się wśród ruin. Identyfikacja zaś *desolation* wymaga uświadomienia sobie ogromu tego, co zostało utracone. Stąd już tylko krok do (romantycznej) świadomości melancholijnej, nieutulenia w żalu, żałoby historycznej, a więc takiej, która nie przynosi pociechy. Ostatnie zdanie *Dziejów Kartagińczyków*: „Polscy turyści, którzy coraz częściej odwiedzają ruiny Kart Hadaszt, powinni jednak wiedzieć, że stąpają (niekiedy niemal dosłownie) po kościach zamordowanego narodu” (DK, 240).

Trzeba jeszcze wytłumaczyć owo „jednak”. W poprzednim, przedostatnim zdaniu książki autor przypomina, że za sprawą wymazania miasta Dydony z dziejów „jesteśmy duchowymi spadkobiercami Aten, Rzymu i Jerozolimy, ale nie Kartaginy [...]” (DK, 240). O ile jednak naprawdę jesteśmy dziedzicami Romy, o tyle też musimy przyjąć odpowiedzialność za zniszczenie Kart Hadaszt, hellenistycznych monarchii oraz wielu innych państw, narodów, kultur. Jeżeli bowiem te zniszczenia były z jakiegokolwiek powodu konieczne, to tylko dla powstania naszego dziedzictwa, właśnie i akurat tego dziedzictwa, które czyni nas tym, kim jesteśmy — „spadkobiercami Aten, Rzymu i Jerozolimy”. Kęciek wprawdzie nie kwestionuje ani nie neguje naszej *traditio*, nie wzywa do jej odrzucenia. Wszelako w pewien sposób wyobcowuje nas z dziedzictwa, ściślej — uświadamia, że nasza historia wymaga zawsze spustoszenia jakiejś innej historii.

FANTASTYKA I REALIZM

Science fiction to najbardziej wyrazista konwencja polskiej literatury fantastycznej w okresie co najmniej od roku 1956 po rok 1989¹. Z pozoru takiemu twierdzeniu nie można nic zarzucić. Tyle tylko, że sama przynależność SF do szeroko pojętej literackiej fantastyki nie jest znowu tak oczywista, jak się zwykło uważać.

¹ Dzieje polskiej literatury *science fiction* przemawiają za wyróżnieniem takiego przedziału czasowego. Jakkolwiek na pierwszą połowę lat pięćdziesiątych przypadają debiuty książkowe Stanisława Lema (1921–2006) oraz duetu autorskiego Andrzeja Trepki i Krzysztofa Borunia, to w ramach realizmu socjalistycznego, forującego współczesną tematykę, nie mogło być mowy o rozwoju fantastyki naukowej na szerszą skalę. Nieprzypadkowo też Stanisław Lem musiał bronić swojej obecności na scenie literackiej w kilku polemikach (np. z Andrzejem Kijowskim). Zob. S. Lem, *Imperializm na Marsie*, „Życie Literackie” 1953, nr 3; tegoż, *Uchylam przyłbicy*, „Życie Literackie” 1954, nr 7. Gwoli ścisłości, również bezpośrednio po roku 1956 polska fantastyka naukowa rozwijała się dość niemrawo, jakkolwiek na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przypada druk najsłynniejszych utworów Lema. Dowodząc własnego wkładu w budowę socjalistycznego modelu kultury i przywołując przykłady radzieckie, rodzimi sympatycy SF musieli się zmagać z nieufnością decydentów do konwencji rozwijającej się głównie w kręgu anglosaskim, zwłaszcza amerykańskim. Przełomowa dla polskiej fantastyki naukowej była dopiero druga połowa lat sześćdziesiątych, kiedy to między innymi Lech Jęczyński doprowadził do uruchomienia przez Wydawnictwo Iskry serii „Fantastyka Przygoda”. Od tego czasu fantastyka stała się wiodącą konwencją polskiej literatury popularnej, utrzymując tę pozycję co najmniej do końca lat osiemdziesiątych. W ostatniej dekadzie XX wieku *science fiction* w Polsce wyraźnie ustąpiło pola nowemu faworytowi czytelników, literaturze *fantasy*.

Problem można zauważyć już na poziomie terminologii. Przyjmujemy, że określenie „fantastyka naukowa” dość ściśle odpowiada angielskiemu *science fiction*, a przecież to drugie nie ma nic wspólnego z żadną fantastyką! Jak wiadomo, pojęcie *science fiction* (początkowo *scientifiction*) ukuł i spopularyzował w latach dwudziestych minionego stulecia Hugo Gernsback (1884–1967), pochodzący z Luksemburga amerykański wynalazca, biznesmen (parał się motoryzacją i telekomunikacją), redaktor oraz (niezbyt utalentowany) pisarz. Gernsback wydawał m.in. przeznaczone dla szerokiego odbiorcy magazyny na temat nowinek naukowych i technologicznych. Materiały te urozmaicał tekstami literackimi, podejmującymi podobną problematykę. A ponieważ cieszyły się one sporym powodzeniem, wpadł na pomysł założenia czasopisma zawierającego wyłącznie tego typu opowieści. W kwietniu 1926 roku, w premierowym numerze słynnego „Amazing Stories”, tak pisał o promowanej przez siebie formule popularnej literatury: „[...] a magazine of ‘Scientifiction’ is a pioneer in its field in America. By ‘scientifiction’ I mean the Jules Verne, H.G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story — a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision”².

Wskazując na protoplastów *scientifiction* (Verne’a, Wellsa, Pogo), Gernsback definiował nową formułę jako „czarujący romans zmieszany z prawdą naukową i proroczą wizją”. Nowy zatem „gatunek” miał być połączeniem romansowej opowieści, popularnonaukowego wykładu i futurologicznej spekulacji, harmonijnie kojarząc różne władze (i różne „tryby” narracyjno-poznawcze), które w kulturze nowoczesnej, co najmniej od romantyzmu, zazwyczaj pozostawały ze sobą w konflikcie. W momencie na-

² H. Gernsback, *A New Sort of Magazine*, „Amazing Stories” 1926, nr 1. Termin *science fiction* Gernsback wprowadził kilka lat później, w czerwcu 1929 roku, na łamach „Science Wonder Fiction”. Zob. R.P. Jasiński, *Science fiction. Szkic z dziejów literatury popularnej w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii*, Wrocław 1986, s. 17–18.

rodzin *science fiction* obiecywała zniesienie sprzeczności między „czuciem i wiarą” oraz „szkiełkiem i okiem”. Wszelako z punktu widzenia genologii literackiej najważniejsza wydaje się tu kategoria *romance*, w tradycji anglosaskiej oznaczająca typ opowieści traktującej o przygodach niezwyklej postaci i będącej domeną fantazji nieskrępowanej regułami prawdopodobieństwa. W XVIII wieku tak pojętemu (dawnemu) romansowi wypowiedziała wojnę nowoczesna *novel*, wysuwająca na pierwszy plan bohaterów wpisanych w szerokie społeczne tło i przywiązująca ogromną wagę do własnej obyczajowej i psychologicznej wiarygodności³. Kwalifikacja *charming* — dodajmy — wskazuje, że oddziaływanie takiej opowieści wiąże się z estetyczną siłą pozwalającą oczarować, uwieść, zniewolić odbiorcę, tak by „zapominał o bożym świecie” i bez reszty zatopił się w alternatywnej, wymyślonej rzeczywistości...

Właśnie jako szczególny przypadek tego, co Anglosasi nazywają *romance*, *science fiction* byłaby spokrewniona z różnymi odmianami literatury fantastycznej. Przypomnijmy jednak, że Gernsback wymienił trzech prawodawców SF: Verne’a, Wellsa i Poego. I co najmniej jednego z nich trudno zaliczyć do romansopisarzy. Swoje najślawniejsze powieści Herbert George Wells (1866–1946) wydał wprawdzie na przełomie XIX i XX wieku (*Wehikuł czasu* — 1895), wszelako największym autorytetem na całym świecie cieszył się właśnie w okresie międzywojennym.

³ W ramach swojej „archetypowej” klasyfikacji rodzajów i gatunków literackich Northrop Frye pisał: „Podstawowa różnica między powieścią a romansem tkwi w koncepcji postaci. Bardziej niż «prawdziwych» ludzi, romansopisarz usiłuje stworzyć wystylizowane figury, które zbliżają się do psychologicznych archetypów. Tak więc w romansie możemy odnaleźć jungowskie *libido*, Animę oraz Cień upostaciowane, odpowiednio, przez bohatera, bohaterkę oraz ich przeciwnika. Dlatego romans tak często rozbłyśkuje żarem upodmiotawiającej mocy, którego brakuje powieści, i dlatego też w obręb romansu stale się wkrada alegoryczna dyspozycja”. N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, red. R.D. Denham, Toronto 2007, s. 303; zob. tegoż, *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokinieć, postłowie A. Zgorzelski, Gdańsk 2012, s. 346.

Choćby z powodu ogromnej estymy, jaką darzył powieść wiktoriańską, oraz przywiązania do dziewiętnastowiecznego sposobu pojmowania zadań pisarskich, wysuwającego na plan pierwszy zobowiązania społeczne⁴, wypada powiedzieć, że Wells „was not the romancer, he was the novelist!”.

Można by założyć, że powołując się na Wellsa, Gernsback po prostu chciał się podeprzeć autorytetem angielskiego pisarza. Bez wątpienia autor *Wojny światów* (1898), dziennikarz, prozaik, publicysta, eseista, dał wzorzec takiego pisarza SF, który atrakcyjne czytelniczo fabuły łączy z troską o przyszłość cywilizacji czy też snuje spekulacje na temat takiego porządku społecznego, w ramach którego wyeliminowano by znane nam patologie. Wells to również autor traktatów o idealnym socjalistycznym społeczeństwie (*A Modern Utopia*, 1905; *Men like Gods*, 1923) czy futurologicznych esejów (*Anticipation*, 1901; *The Discovery of the Future*, 1902). Dzięki temu pisarzowi już w swojej wczesnej fazie fantastyka naukowa zyskała nachylenie nie tylko scjentyczne czy technologiczne, bo również — społeczne. Zajmujący tak bardzo Fredrica Jamesona związek między *science fiction* oraz (społeczno-politycznym) potencjałem kreowania utopii (lub antyutopii)⁵ znalazł u Wellsa bardzo wyrazistą i świadomą, wręcz wzorcową realizację.

Dla tradycji wellsowskiej, która w obrębie *science fiction* wyznacza jej wariant problemowy, „ambitny”, „spekulatywny”⁶,

⁴ Por. B. Bałutowa, *Powieść angielska XX wieku*, Warszawa 1983, s. 17–18.

⁵ Por. F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Misk, Kraków 2011.

⁶ W odczycie z roku 1957 amerykański pisarz Robert A. Heinlein zaproponował, aby skrót SF rozumieć jako *speculative fiction*. Heinlein, należący do grupy pisarzy pragnących uwolnić *science fiction* od łatki literatury rozrywkowej, chciał w ten sposób podkreślić, że twórców SF zajmuje całkiem poważnie rozumiana kombinatoryka możliwego, zwłaszcza jeśli chodzi o zagadnienia społeczne. Zob. R.A. Heinlein, *Science Fiction: Its Nature, Faults and Virtues*, w: *The Science Fiction Novel: Imagination and Social Criticism*, red. B. Davenport, Chicago 1969.

punktem odniesienia pozostał dziewiętnastowieczny wzorzec pisarza-autorytetu — autorytetu, dodajmy, związanego z całością życia społecznego, a nie tylko kwestiami etycznymi. Jak pamiętamy z rozprawy Michała Głowińskiego⁷, autorytet pisarza (i opowiadacza odautorskiego) wynikał stąd, że wyrażał on normy uznawane przez całą ówczesną publiczność za powszechnie obowiązujące, sankcjonując w ramach literackiego świata niepowątpiewalny charakter tych norm. Dlatego też literatura *science fiction* zachowała najważniejsze własności dziewiętnastowiecznego realizmu, a więc moralizatorską postawę nadrzędnego podmiotu, dla którego powieściowa rzeczywistość okazuje się w pełni przejrzysta, natomiast system wartości i ocen, którego sam podmiot będzie depozytariuszem, ma charakter uniwersalny. Dalej, nawet najbardziej zróżnicowane wypowiedzi postaci są podporządkowane relacji zewnętrznego opowiadacza, weryfikowane i scalane w jej ramach. Wreszcie zakłada się tu jedność wiedzy i pełną homologię między kompetencjami nadawcy a oczekiwaniami odbiorcy. Jeśli więc pisarz występuje w roli nauczyciela, wychowawcy czy choćby popularyzatora (wiedzy), to w takim zakresie, jaki jest aprobowany i oczekiwany przez czytelnika...

Oczywiście była to postawa mocno spóźniona — pisarze dwudziestowieczni funkcjonowali w ramach kulturowego rozwarstwienia, które było skutkiem zarówno postępującej emancypacji publiczności masowej, jak też coraz dalej idącego rozkładu jedności nowoczesnej wiedzy. Aspiracje pisarzy SF, którzy nie zadowalali się rolą dostawców rozrywki, mogły być potraktowane poważnie jedynie przez drobną część publiczności — tę mianowicie, której nie zrażały związki *science fiction* z obszarem literatury popularnej, która czuła się związana z poświeceniowym projektem technologicznego progresu i którą raził ekstremizm „wysokiej” kultury (lub też nie posiadała dostatecznych kompetencji,

⁷ Zob. M. Głowiński, *Powieść i autorytety* [1967], w: tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.

aby za tą ostatnią podążać)⁸. Jeżeli w samej nazwie *science fiction* dostrzeżemy projekt pojednania (w ramach nowoczesnej kultury mieszczańskiej) nauki/techniki i sztuki, to jednocześnie utopijność (lub/i anachroniczność) tegoż projektu bywała dla najwybitniejszych przedstawicieli nurtu źródłem rozczarowań i frustracji⁹.

Dziewiętnastowieczny realizm, podobnie jak poświecenio-
wy racjonalizm i progresywizm tworzą kluczową tradycję „wysokiej” *science fiction*, która jej koryfeuszy — to logika, nie paradoks — prowadziła już to w stronę przesyconej narastającym sceptycyzmem paraboli i groteski (Lem, bracia Strugaccy), już to w stronę mistycyzujących kosmoteorii (Arthur C. Clarke czy Isaac Asimov). Natomiast z perspektywy fantastyki naukowej jako nurtu literatury rozrywkowej kluczową tradycję, owszem, stanowił *romance*, tyle że w najszerszym rozumieniu, a więc niesprowadzającym się wyłącznie do fantastyki, lecz obejmującym przede wszystkim dawny romans awanturniczy, którego bezpośrednim przedłużeniem była z jednej strony powieść przygodo-

⁸ Por. spostrzeżenia Patricka Parrindera: „Nowoczesny optymizm naukowy osiągnął swój szczyt po roku 1920 jako reakcja na tradycyjne myślenie, które w powszechnym mniemaniu zaowocowało I wojną światową. Chociaż był to trend międzynarodowy, to swój najmocniejszy wyraz intelektualny znalazł on w Europie, a zwłaszcza w Wielkiej Brytanii, podczas gdy w Stanach Zjednoczonych najlepiej reprezentował go Gernsback i jego następcy w SF. Rozpowszechniony jest pogląd, że światopogląd naukowy stanowił ideologię nowej klasy społecznej inżynierów i techników, sektora drobnej burżuazji, która miała nadzieję na znaczny awans w znaczeniu i wpływach wraz z nastaniem planowanego porządku społecznego. H.G. Wells sam siebie widział jako proroka «Jawnej Konspiracji» naukowców, techników i przemysłowców, którzy obejmą rządy świata, podczas gdy i [J.B.S.] Haldane, i [J.D.] Bernal byli zwolennikami połączenia kolektywizmu z wysokim statusem specjalisty, co, jak im się zdawało, obserwowali w Związku Radzieckim”. P. Parrinder, *SF a światopogląd naukowy*, przeł. J. Kozak, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wybór R. Handke, L. Jęczyk, B. Okólska, Poznań 1989, s. 358–359.

⁹ Gorzki rozrachunek z dorobkiem literatury fantastyczno-naukowej przyniosła dwutomowa rozprawa Stanisława Lema zatytułowana *Fantastyka i futurologia* (1970, 1972).

wa dla młodzieży, z drugiej natomiast — formy literackie wyrosłe na łamach *pulp magazines*.

Oczywiście *science fiction* — i jest to wyróżniająca ją cecha — sięga po motywy, które znajdują się poza obrębem dostępnej nam technologii, przy okazji chętnie przekraczając czasoprzestrzenne ramy naszego świata, niekiedy też, zamiast odwoływać się do naukowych teorii i hipotez i ekstrapolować je, operuje takimi koncepcjami, które tylko powierzchownie, stylistycznie przypominają dyskurs „prawdziwej nauki”. Rzecz jednak w tym, że we wszystkich przypadkach rygorystycznie stosuje się do zasady prawdopodobieństwa jako kluczowej reguły umożliwiającej porozumienie z czytelnikiem i uwiarygodniającej powieściowy świat. Pod tym względem *science fiction* najwyraźniej odbiega od nowoczesnej fantastyki, która opiera się — przywołajmy wpływową definicję Rogera Caillois¹⁰ — na wizji alternatywnego porządku ontologicznego lub też na konfrontacji, wtargnięciu w obręb takiego porządku, który odpowiada znanemu nam światu, czegoś nieznanego i złowrogiego, co zarazem z gruntu podważa ten porządek. O ile jednak taka definicja z powodzeniem sprawdza się w odniesieniu do fantastyki niesamowitości, powieści grozy, horrorów czy nawet *fantasy* (jeśli się zgodzić, że literackie neverlandy są przykładem alternatywnego porządku ontologicznego, w którym magia sympatyczna działa „naprawdę”), to w przypadku *science fiction* sprawy wyglądają inaczej — tu bowiem wszelkie niezwykłości zostają ostatecznie uprawdopodobnione w sposób niesprzeczny z obowiązującym paradygmatem wiedzy.

Wyjaśnienie naszego problemu podsuwa rosyjski autor Julij Kagarlicki:

Fantastyka [...] powinna była spotkać się z całkowitym zaufaniem czytelnika. I to nie dlatego, że była to fantastyka w ścisłym tego słowa znacze-

¹⁰ Zob. R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, w: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, wstęp i przekł. J. Błoński, Warszawa 1967 [BKW]; tegoż, *Science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF...*

niu naukowa, lecz dlatego, że pozostawała na poziomie jego poglądów i wyobrażeń. Z takiego też, na przykład, założenia wychodził Jules Verne, pisząc w 1865 roku powieść *Z Ziemi na Księżyc*. Balon jako środek komunikacji kosmicznej nie budził już zaufania czytelnika. Za to pocisk artyleryjski powinien się wydać odkryciem nowym i znaczącym. Czy jednak sam Jules Verne wierzył w swój wymysł? Chyba nie. Świetnie przecież znał obliczenia teoretyczne, zgodnie z którymi żadne urządzenie nie jest w stanie nadać pociskowi już nie drugiej nawet, lecz pierwszej prędkości kosmicznej. Ówczesnego czytelnika jednak, nieznającego takich rachunków, nie mogło to zrazić — toteż nie przeszkadzało to i Verne'owi¹¹.

Ważne jest tu odniesienie horyzontu prawdopodobieństwa nawet nie do stanu wiedzy naukowej w danym momencie historycznym, lecz do utrwalonego w świadomości odbiorców wyobrażenia na temat tego, co nauka akurat uznaje za możliwe lub niemożliwe. Ponieważ w związku z przeobrażeniami samej nauki, rozmaitym zasięgiem oraz skutecznością jej popularyzacji horyzont prawdopodobieństwa okazuje się historycznie zmienny, poszczególne motywy z czasem mogą utracić (lub zyskać) wiarygodność, niemniej sami pisarze *science fiction* „zawsze przestrzegali zasady prawdopodobieństwa”¹², co znaczy, że zawsze uwzględniali oni aktualne wyobrażenia na temat tego, co dopuszczalne w ramach obowiązującego paradygmatu wiedzy naukowej.

Powołując się na zasadę, której nauka dotąd nie odkryła, lecz którą mogłaby odkryć (w przyszłości, w świecie równoległym, na innej planecie itp.), autor czyni zadość założeniom epistemicznym, zgodnie z którymi wiedza ma charakter dynamiczny i kumulatywny, nieustannie przyrasta i jakkolwiek żadne formułowane w jej ramach konkluzje nie mają charakteru powszechnego, to każda kolejna koncepcja nadbudowuje się nad poprzednią i obejmuje zjawiska dotąd niewytłumaczalne (nieuwzględniane czy nawet niedostrzegane). Każda teoria jest przy tym spraw-

¹¹ J. Kagarlicki, *Co to jest fantastyka naukowa?*, przeł. K.W. Malinowski, Warszawa 1977, s. 39–40.

¹² Tamże, s. 47.

dzalna, potwierdzona eksperymentalnie, działa w praktyce. Nauki przyrodnicze stanowią nie tylko prawomocny język opisu, ale również narzędzie dominacji oraz eksploatacji zewnętrznego świata, którego granice stale się rozszerzają. Owa dominacja zawsze pozostaje jednak względna, ogranicza ją ogrom tego, co jeszcze rozpoznane nie zostało, królewska zaś pozycja nowoczesnego podmiotu zawsze okazać się może iluzoryczna. Jak zauważył Caillois, *science fiction* odpowiada takiej fazie nowoczesności, w której granice pomiędzy nauką a niesamowitym okazują się nieostre, bowiem sama nauka rezerwuje we własnym obrębie miejsce dla tego, co (pozornie) niesamowite¹³. Rola tej literatury polega na przemyśleniu antropologicznych konsekwencji hipotez czy spekulacji naukowych oraz na stawianiu czytelnika wobec idei wielości możliwych wariantów (np. przebiegu historii, alternatywnych logik czy też fizyk). Z jednej strony nauka i technika, z ich obietnicą niczym nieograniczonego zwiększania ludzkich możliwości, same mogą nabierać niesamowitych rysów, z drugiej natomiast — niesamowite sprowadzają do jego pozoru, poznawczej i emocjonalnej konfuzji, subiektywnego, chwilowego i prowizorycznego wrażenia (w najgorszym wypadku — stanu przejściowego), które następnie zostaje przewyciężone w ramach racjonalizacji, przywracającej nowoczesnemu podmiotowi jego absolutną pozycję. Aż do następnego kryzysu... W ten sposób fantastyka naukowa podtrzymuje ideę poznania naukowego jako synekdochę (*pars pro toto*), ośrodek, a zarazem uprawnienie dla całego nowoczesnego systemu zarządzania. Pretensje SF do krytyki społecznej (ostrzeżenia przed negatywnymi następstwami procesów modernizacyjnych) mają charakter systemowej autokorekty.

Jakkolwiek nie posiada ona charakteru werystycznego (choć i tu trzeba odnotować, że pisarze *science fiction* dbają na przykład o „prawdziwość” psychologiczną), to literatura SF, uznając progres poznawczy za główną siłę modernizacyjną, skupia się

¹³ Zob. R. Caillois, *Science fiction...*

na „kulturowej” płaszczyźnie *vraisemblance*¹⁴, odwołuje się do zespołu przekonań właściwych zorientowanej technokratycznie części publiczności mieszczańskiej, przywiązanej zarazem do tradycyjnych ideałów humanistycznych. Skoro zaś wedle Jonathan Cullera „kulturowa” *vraisemblance*, wespół z płaszczyzną werystyczną, stanowi to, co formalisci nazywali m o t y w a c j ą r e a l i s t y c z n ą¹⁵, to w takim razie wypada skorygować liczne w literaturze przedmiotu głosy, które *science fiction* sytuują poza tradycją prozy realistycznej lub zgoła przeciwstawiają jej tę tradycję. Gwoli przykładu, Ryszard Handke, autor pierwszego w Polsce literaturoznawczego opracowania dotyczącego SF, twierdził, że *science fiction* „należy do literatury odrzucającej werystyczne naśladownictwo rzeczywistości”¹⁶. Jeśli można się z tym zgodzić, to tylko natychmiast dodając, że ów gest odrzucenia nie ma charakteru radykalnego, że utwory SF pod wieloma względami (np. psychologia postaci, naukowa lub pseudonaukowa motywacja zdarzeń) pozostają w zgodzie z weryzmem i mimetyzmem. Z kolei Andrzej Zgorzelski, autor najambitniej zakrojonej na polskim gruncie rozprawy teoretycznej na temat *science fiction*, oponował przeciwko włączaniu jej w obręb fantastyki, ale jednocześnie traktował ją jako przykład literatury... egzomimetycznej:

Panuje tu wszechobecny duch racjonalizacji, uczony już nie jest swego rodzaju „zwariowanym wyjątkiem”, lecz jednym z nas, ekspertem, specjalistą; wyobrażona podróż nie jest już niezwykłym wydarzeniem, lecz oczywistością, normalnym przemieszczaniem się w przestrzeni, choć może ona obejmować dalekie galaktyki. Tekst nie konfrontuje już ze sobą dwóch modeli rzeczywistości [...] od początku wchodzimy w egzomimetyczny świat, nie oczekując tajemnic Nieznanego, „dreszczików” emocji czy pouczenia, lecz jakby dla prostej ciekawości przyjrzenia się innemu, niż nasz, modelowi rzeczywistości¹⁷.

¹⁴ Zob. J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, w: *Znak, styl konwencja*, wybór i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1977.

¹⁵ Tamże, s. 192.

¹⁶ R. Handke, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Wrocław 1969, s. 6.

¹⁷ A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF...*, s. 151–152.

Dodajmy, że swoje spostrzeżenia Andrzej Zgorzelski odnosił do „klasycznej” SF, której formuła ukształtowała się ostatecznie w połowie XX wieku. Kłopot tylko w tym, że ów „inny model rzeczywistości” okazywał się bezpośrednim przedłużeniem naszego modelu świata, jego ekstrapolacją (mniejsza o to, czy uzasadnioną) na Kosmos jako sferę poznawczej eksploracji. Bo też eksploracja ta, jak się okazało, przebiegała w sposób, który jeden z bohaterów Lemowej *Solaris* (1961), Snaut, charakteryzował w tych słowach:

Wcale nie chcemy zdobywać kosmosu, chcemy tylko rozszerzyć Ziemię do jego granic. [...] Nie szukamy nikogo oprócz ludzi. Nie potrzeba nam innych światów. Potrzeba nam luster. [...] Chcemy znaleźć własny wyidealizowany obraz [...]. Tymczasem po drugiej stronie jest coś, czego nie przyjmujemy, przed czym się bronimy [...]. Wyolbrzymiona jak pod mikroskopem nasza własna monstrualna brzydota, nasze błazeństwo i wstyd!!!¹⁸.

W *Solaris* najczęściej dopatrujemy się przypowieści o granicach ludzkiego poznania, którymi okazują się granice naszego antropocentrycznego (i fallogocentrycznego) języka. Warto bowiem pamiętać o brawurowej, ale bardzo dobrze uzasadnionej interpretacji Manfreda Geiera, który pisał o zderzeniu w paraboli Lema racjonalistycznego, dominującego pierwiastka męskiego z usytuowaną poza porządkiem symbolicznym „bezproduktywnie produktywną” kobiecością¹⁹. W rzeczy samej, już otwierająca powieść scena, kiedy to Kelvin ląduje na platformie badawczej umieszczonej nad powierzchnią solaryjskiego oceanu, ewokuje akt seksualny, kończący się ejakulacją. W relacji Kelvina znajdziemy choćby taki wymowny opis: „[...] dostrzegłem n a d b i e g ł e

¹⁸ S. Lem, *Solaris*. „Niezwyciężony”, Kraków–Wrocław 1986, s. 87.

¹⁹ M. Geier, *Fantastyczny ocean Stanisława Lema (Przyczynek do semantycznej interpretacji powieści Science Fiction „Solaris”)*, przeł. R. Wojnakowski, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989. Por. zamieszczoną w tym samym tomie inną interpretację Geiera, dotyczącą *Edenu* (1959).

fioletem bruzdy oceanu, które ujawniły słaby ruch [...]", tuż obok przeczytamy zaś, że „zasobnik [z badaczem – przyp. K.U.] zahuszał się miętko owym szczególnym, zwolnionym ruchem [...] i obsunął się w dół”²⁰.

Nic dziwnego, że już niebawem Kelvina nawiedzi jego „gość”, powstały z zespolenia dręczącego bohatera poczucia winy z niekontrolowaną produktywnością obcej planety.

Dodajmy do tego, że Lemowa parabola posiada również wymiar autotematyczny. Już w *Edenie* można było zauważyć jawną polemikę z klasyczną formułą *science fiction*²¹. Owa „wewnątrzpowieściowa krytyka powieści” została rozwinięta w *Solaris*, zyskała przy tym rys, można by rzec, genderowy. Krytyka poznawczych uroszczeń okazała się równoznaczna z krytyką fantastyki naukowej jako wyrazu „światopoglądu naukowego”. Chodzi przy tym o konwencję, która wyraźnie faworyzowała pierwiastek męski, zarówno w wymiarze ideowo-symbolicznym, jak w planie komunikacji literackiej: wszak wśród autorów i czytelników SF zdecydowanie przeważali mężczyźni, choćby dlatego, że naukę i technikę tradycyjnie uważano za domenę brzydszej płci. Można zaryzykować twierdzenie, że w utworach Lema jego mizoginizm okazał się usposobiony niezwykle autokrytycznie, sam punktował własne uroszczenia, obsesje i fobie (co następnie podjęte zostało również w „*Niezwykczonym*” z 1964 roku oraz w *Masce* z 1974).

Znaczenie twórczości Lema dla *science fiction* polega na tym, że krakowski pisarz, po stosunkowo krótkim okresie terminowania, dał utwory, które przewartościowały konwencję, ujawniając jej ograniczenia i wykraczając poza nie. Zaś pod względem poetyki na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jego pisarstwo zbliżyło się do formuły paraboli, bardzo ważnej zresztą dla polskiej prozy tego czasu. W tych dążeniach do

²⁰ S. Lem, *Solaris...*, s. 10 (wyr. w pierwszym cytacie – K.U.).

²¹ Zob. A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982, s. 240–241.

przekroczenia konwencji fantastyki naukowej Lem, wbrew pozorom, nie był odosobniony. Rzecz w tym, że uczynił to jako jeden z pierwszych, no i z ogromnym artystycznym powodzeniem. Dla porównania pozwolę sobie przywołać jeszcze jeden przykład. Chodzi o autora, którego twórczość śmiało można uznać za najbardziej osobliwą wśród propozycji polskich autorów SF z pokolenia Lema. Najambitniej pomyślanymi utworami w dorobku Czesława Chruszczewskiego (1922–1982) były powieści *Fenomen Kosmosu* (1975), *Gdy Niebo spadło na Ziemię* (1978) oraz *Powtórne stworzenie świata* (1979). Można je uznać za próbę wykreowania socjalistycznej *science fiction*, traktującej o świecie, w którym nie ma już żadnych społecznych konfliktów, zaś ludzkość, kierowana przez światłych przywódców, zdobywa świadomość kosmiczną. Opowiadając o świecie spełnionej utopii, Chruszczewski chętnie czerpał z tradycji baśni (w *Fenomenie Kosmosu* główny bohater międzygalaktycznej wyprawy zostaje wyznaczony spośród trzech kandydatów, z których każdy jest owocem eugenicznej hodowli; oczywiście zwycięzcą okazuje się najmłodszy spośród „funkcjonalnych braci”). Operował przy tym konwencją narracyjną zakładającą skrajną nierównorzędną relacji między onnipotentnym opowiadaczem a implikowanym odbiorcą, któremu nieustannie trzeba tłumaczyć i przypominać, skądinąd niezbyt skomplikowane, reguły powieściowego świata. Również bohaterowie z namaszczaniem, w sposób nieomal rytualny, powtarzają performatywne formuły:

- Słusznie porównuje się Układ Słoneczny do statku kosmicznego. Ziemię do kabiny. Załóżmy więc, że wyspa to schron w kabinie. Kosmos otacza istoty rozumne wielostronną opieką, czuwa nad swoimi dziećmi. A przecież nie możemy się wyzbyć uczucia niepokoju.
- Bo dopiero USIŁUJEMY ZROZUMIEĆ — rzekł astronom — bo ciągle trwa rozwój umysłów ludzkich²².

²² C. Chruszczewski, *Gdy Niebo spadło na Ziemię*, Poznań 1980, s. 98.

Jednorodność mowy narratora i postaci sprawia, że powieściowy dialog okazuje się pozorny. Bohaterowie jedynie symulują proces poznawczy („założmy więc...”), podczas gdy w istocie wymieniają się sloganami, jak gdyby podrzucali sobie gotowe kwestie. Eksklamatoryczność tych formuł dodatkowo wzmacnia ich teatralny i rytualny charakter, przydając powieściowemu światu cechę totalności. Daleko posunięta schematyzacja postaci, natrętne moralizatorstwo, hieratyzacja stylu w połączeniu z pewnymi cechami właściwymi nowomowie (np. duża rola superlatywu, częste występowanie czasowników bezosobowych) czyni z *science fiction* w wersji Chruszczewskiego przykład fantazji o spełnieniu utopii, która pogodziła kolektywizm z ideałem wszechstronnego rozwoju jednostki. Wszelako utopie Chruszczewskiego wykazują cechy autorytarne, a pod pewnymi względami przypominają Platońską Rzeczpospolitą. Na ich czele stoją mędrcy, najświatlejsi i najrozumniejsi, którzy czuwają nad bezpieczeństwem obywateli, a zarazem — troszczą się, aby ich podopieczni rozwijali świadomość przynależności do wspólnoty nie tylko wszechludzkiej, ale i wszechkosmicznej. Hipertrofia tej troski znajduje wyraz dość dwuznaczny, wskutek czego odautorskiego opowiadacza można by zasadnie podejrzewać o ironię:

Było to jedno z wielu spotkań ekspertów czuwających nad bezpieczeństwem cywilizacji ziemskiej. Czuwano od kilkuset lat, doprowadzając czuwanie do perfekcji. Czuwali wszyscy wybitni specjaliści, czuwały wszystkowiedzące maszyny. Najdrobniejsze zakłócenia w codziennym rytmie życia poddawano wszechstronnej analizie, a wyniki badań przekazywano do resortowych central. Uczeni kontynuowali badania, po czym regionalne ośrodki przystępowały do eliminowania z życia dostrzeżonych, przeanalizowanych i rozpoznanych niebezpieczeństw²³.

Już na wstępie opowieści utopia okazuje się nieodróżnialna od kafkowskiego koszmaru²⁴. Trzeba też dodać, że entropijna

²³ C. Chruszczewski, *Fenomen Kosmosu. Powieść*, Poznań 1979, s. 5.

²⁴ Tę dwuznaczność powieściowych arkadii Chruszczewskiego wydobyl w swojej recenzji Maciej Parowski. Zob. tegoż, *Czas fantastyki*, Szczecin 1990, s. 188–189.

hiperorganizacja w ramach utopii nie okazuje się pociągająca dla wszystkich. W *Fenomenie Kosmosu* rozsadnikami fermentu są znudzone mężami-teoretykami kobiety, w kolejnej powieści rola Antagonistów przypadła „zacofanym” mieszkańcom Wyspy Wielkanocnej, którzy pozostając na obrzeżach utopii, nie przyswoili sobie jej reguł (inna rzecz, że „postkolonialny” syndrom wśród wyspiarzy podsycają destrukcyjne siły w Kosmosie — tak przynajmniej twierdzą liderzy utopii). Ostatecznie rażąca dysproporcja sił sprawia, że Antagoniści zostają bez trudu specyfikowani, natomiast zbuntowane kobiety z *Fenomenu Kosmosu* („po raz pierwszy od niepamiętnych czasów kobiety odmówiły posłuszeństwa”²⁵ — to uwaga jednego z mędrców) zadowolają się wizją ekscytującej międzygalaktycznej odysei, której zadaniem okazało się udowodnienie tego, co było do udowodnienia — że to właśnie ludzkość, czy raczej zamieszkująca utopię nadludzkość stanowi największy „fenomen Kosmosu”.

Powieści Czesława Chruszczewskiego, a zwłaszcza pierwsza z nich, bywały zestawiane z oświeceniową powiastką w stylu *Podróży Guliwera*. Tyle że w przypadku Chruszczewskiego byłaby to „powiastka” z odwróconym znakiem wartości, bo zamiast szyderczej satyry czy wręcz narastającej mizantropii Swifta mielibyśmy do czynienia z apologią ludzkości (jako nadludzkości). Naiwne moralizatorstwo odstręczało wielu czytelników, tym bardziej że na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w polskiej literaturze SF dojrzewała formuła antyutopijnej *political fiction*, do której miała należeć kolejna dekada. Swoje znaczenie miało również to, że jako aktywista środowiska SF, ale też prezes poznańskiego oddziału ZLP, Chruszczewski był działaczem, owszem, zasłużonym, wszelako czułym na własną pozycję i chętnie korzystającym z wpływów²⁶. Nawiązań zaś do Swifta

²⁵ C. Chruszczewski, *Fenomen Kosmosu...*, s. 16.

²⁶ W rozmowie z redaktorem Wydawnictwa Poznańskiego, które w latach 1975–1992 prowadziło własną serię literatury SF (Chruszczewski, przynajmniej w początkowym okresie, był flagowym pisarzem tej serii), Maciej Parowski

poszukiwać by należało raczej w twórczości Stanisława Lema, na przykład jako autora cyklu o podróżach Ijona Tichego.

Zdaję sobie sprawę z tego, że określenia „fantastyka naukowa” żadna siła nie wyrwie z krytycznego obiegu. Wszelako skłonny jestem twierdzić, że klasyczną SF z połowy lat pięćdziesiątych, a więc czasu, gdy w krajach anglosaskich tryumfy święcili A.E. Van Vogt, Robert Sheckley, Alfred Bester, John Wyndham, Robert A. Heinlein, kiedy zaczynały się literackie kariery Isaaca Asimova, Arthura C. Clarke’a, Briana W. Aldissa czy Stanisława Lema, rozpatrywać należy nie jako modyfikację fantastyki niesamowitości, lecz jako próbę odnowienia i rozszerzenia kodu realistycznego, ekstrapolowanego na domyślną przyszłość. Wszelako już niebawem taka formuła okazała się wyłącznie punktem wyjścia do rozmaitych prób jej modernizacji. W tym też sensie *science fiction* włączyła się w historię nowoczesnej prozy.

wyraźnie sugerował, że autor *Fenomenu Kosmosu* był pieszczochem ówczesnej władzy, która zapewniała mu między innymi szybką ścieżkę druku. Zob. M. Parowski, *Czas fantastyki...*, s. 35–36.

SWINBURNE NA STATKU KOSMICZNYM

Science fiction wobec nowoczesności

1. LEKCJA MODERNIZMU

Wędrowcy wyruszyli z Kabin (*Quarters*) w stronę Dziobu (*Forwards*), by przemierzywszy najpierw zarośnięte przez glony (*ponics*) Bezdroża (*Deadways*), spróbować odnaleźć legendarną Sterownię (*Control Room*). Podczas jednej z ciemnych sen-jaw (*sleep-wake*) dwóch z nich dotarło do niezwykłego miejsca:

Oświetlona tylko jedną żarówką [...] ogromna przestrzeń rozciągała się bez końca i ginęła w ciemnościach. Podłogę stanowiło lustro wody, z koncentrycznie rozchodzącymi się zmarszczkami. W świetle woda lśniła jak metal. W drugim końcu pomieszczenia z gładkiej powierzchni wystawały rury podtrzymujące pomosty różnej wysokości [...]¹.

Widok podróżnikom wydaje się ponury, niesamowity, ale jednocześnie — ponad wszelką wątpliwość — piękny (zob. s. 105). Jeden z nich, posiadający większą ogładę, tłumaczy swojemu towarzyszowi: „Wiem, co to jest [...]”. Czytałem o tym w książkach

¹ B.W. Aldiss, *Non stop*, przeł. M. Wagner, Warszawa 1975, s. 104. Paginacja kolejnych cytatów z tej pozycji w tekście głównym. Powieść Aldissa doczekała się drugiego przekładu na język polski (zob. tegoż, *Non stop*, przeł. M. Ragiński, Poznań 2002), wszelako mimo jego wad z powodów sentymentalnych postanowiłem skorzystać z wcześniejszego tłumaczenia. Przekład Marka Wagnera konfrontuję z oryginałem według angielskiego wydania powieści z roku 2001 (Orion Publishing, London).

dostarczanych mi do wyceny i aż do tej pory uważałem to za bzdurę, mrzonkę [...] «Umarli nie wstają, a nawet najdłuższa rzeka wpada bezpiecznie do morza» — zacytował. — To jest morze, Complains, natrafiłszy na morze” (s. 105).

Źródło cytatu, który w swojej wypowiedzi przytoczył Ern Rofery, łatwo odkryć, choć odnoszę wrażenie, że akurat tłumacz powieści darował sobie tę powinność. Trójwers zamykający przedostatnią oktawę w poemacie Algernona Charlesa Swinburne’a (1837–1909) pod tytułem *Ogród Prozerpiny* (1866) — „That dead men rise up never; / That even the weariest river / Winds somewhere safe to sea” — w przekładzie powieści został oddany dość niedbale, bez żadnej troski o to, by podkreślić, że mamy do czynienia z fragmentem poetyckim, ba!, że chodzi o najślawniejszą bodaj strofę, jaka wyszła spod pióra wiktoriańskiego autora. Przytoczmy tę oktawę w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka:

Od trwogi i od męki
Nadziei wolny już,
Bogom — jeśli są — dzięki
Za to, żeś wolny, złóż:
Że dni swój koniec mają,
Że zmarli nie powstają,
Że znużonych rzek falom
Schron dadzą głębie mór².

Większą popularnością cieszy się przekład przypisywany Wilamowi Horzycy, a dokonany na potrzeby polskiego wydania z roku 1923 głośnej niegdyś powieści Jacka Londona zatytułowanej *Martin Eden*³. Fragment ze Swinburne’a pojawia się tu w rozdziale 46. w następującej postaci:

² A.Ch. Swinburne, *Ogród Prozerpiny*, w: *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci. Antologia*, wybór, przekł. i oprac. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 366.

³ Autorką polskiego przekładu *Martina Edena* z roku 1923 była Stanisława Koszelewska, nazwiska tłumacza Swinburne’a nie podano. Dopiero po latach na Wilama Horzycę wskazał Czesław Miłosz. Tę zawiłą historię przypomniał Ludwik Grzeniewski w artykule „*Ogród Prozerpiny*”. „*Twórczość*” 1992, nr 9.

I porzuciwszy gniew, nadzieję, pychę,
Wolni od pragnień i wolni od burz,
Dziękczynnych westchnień ślemy modły ciche,
Ktokolwiek jest tam pośród gwiazdnych głusz,
Za to, że minąć dniom żywota dano,
Za to że nigdy raz zmarli nie wstaną
I rzek gwałtownych nurt zmacony pianą
Zawinie kiedyś w głąb wieczystą morsk.

Można by wszakże sądzić, że chodzi o zupełnie nieistotny szczegół. Nasz odkrywca, Ern Roffery, mógłby przytoczyć fragment dowolnego tekstu, w którym występuje słowo „morze”, więc to, że wybrał akurat poemat Swinburne’a, nie ma znaczenia. Wszelako w powieści, w której kluczowy motyw stanowi międzygwiazdna Długa Podróż (*Long Journey*), fragment wiersza mówiącego o tym, że wszystko ma swój kres i że każda, nawet najbardziej znużona sobą rzeka znajdzie kiedyś swe ujście, niekoniecznie pojawił się przez przypadek. W tekście Swinburne’a morze nie oznacza bynajmniej żywiołu, lecz raczej miejsce spoczynku, jakiś port, do którego bezpiecznie mógłby zawinąć statek-rzeka. W obu przekładach, Barańczaka i Horzycy, docelowym miejscem spoczynku okazuje się nawet nie samo morze, lecz jego głębie (u Horzycy — „głąb wieczysta”), co konotuje jakiś podziemny schron, miejsce wieczystego spoczynku, grobową kryptę. Najważniejsza modlitwa w świecie Roffery’ego i Complaina, zwana Litanią (*Litany*), rozpoczyna się słowami „W pełni życia stajemy w obliczu śmierci [...] A Długa Podróż zawsze ma swój początek” (s. 24; w oryg. „In the midst of life we are in death [...] And the Long Journey has always begun” — s. 14). Zamyka ją koda: „I aby to nienaturalne życie mogło zakończyć się Podróżą. / A zdrowie psychiczne kwitło. / A statek został szczęśliwie doprowadzony do portu” (s. 132; w oryg. „So that this unnatural life may be delivered down to Journey’s End. / And sanity propagated... / And the ship brought home” — s. 99). W jeszcze innym miejscu czytamy: „Litania kończy się słowami: «...a statek doprowadzony do portu». To jeden z podstawowych dogmatów Nauki” (s. 185). Tak oto międzytekstowa sieć wytwarza

dwa, ściśle ze sobą powiązane ciągi tropów. Pierwszy: rzeka — statek — podróż — życie (dodajmy, że dość niezwykle, „nienaturalne życie”). I drugi: morze — port — spoczynek — śmierć. Fakt, że już u Swinburne’a morze kryptonimuje nie życie, lecz śmierć, to pierwsza przesłanka, która może tłumaczyć, dlaczego w naszej powieści życie okazuje się „nienaturalne”.

Najważniejszy będzie jednak statek. Przywódca wyprawy, kapłan (*priest*) Henry Marapper, tłumaczy swojej trzódce: „Statek jest tworem sztucznym, świat zaś jest naturalny. Jesteśmy naturalnymi istotami i nasz prawdziwy dom to nie jest statek zbudowany przez Gigantów [*Giants*]” (s. 89). Właśnie! Skoro — jak czytamy — sam statek jest „tworem sztucznym”, to całkiem logiczne, że życie na statku przedstawia się jako „nienaturalne”... Niepokojące jednak mogłoby się wydać, że z takiej perspektywy „naturalny” dom nie stanowi przestrzeni jednostkowego bytowania, lecz miejsce docelowe — kres. Z drugiej wszakże strony egzystencjalny kres nie oznacza tu (jako „morze”) nic innego jak powrót samego życia, tym razem pojętego jako sfera pierwotnego nieodróżnicowania, zwalnająca od wszelkich udręk, wzlotów i upadków będących udziałem jednostek.

Na marginesie trudno nie wspomnieć, że tę modernistyczną naukę znakomicie przyswoił sobie profesor Piotr E. Hogarth, bohater-narrator *Głosu Pana* (1968) Stanisława Lema (1921–2006). Swoją opowieść kończy on tymi słowami: „To, że ludzkie boleści, strachy, cierpienia rozpadają się ze śmiercią osobniczą, że nic nie pozostaje po wzlotach, upadkach, orgazmach, torturach, jest godnym pochwały darem ewolucji, która upodobniła nas do zwierząt”⁴. I dalej: „Jesteśmy jak ślimaki przylepione, każdy, do swojego liścia. Oddaję się w obronę swojej matematyce i powtarzam, kiedy mi nie wystarcza, ten ostatni [*sic!*] ustęp wiersza Swinburne’a [...]”⁵. Tu następuje znany nam już fragment *Ogrodu Prozerpiny* w tłumaczeniu Horzycy, po którym pisarz umieścił już tylko daty określające czas powstawania utworu...

⁴ S. Lem, *Głos Pana*, Kraków–Wrocław 1984, s. 238.

⁵ Tamże, s. 239.

2. FAŁSZYWE ODKRYCIE

Przyznajmy jednak, że Ern Roffery się pomylił, o czym zresztą czytelnik wie od początku. Nieco wcześniej bowiem poinformowano nas, że Complain, podążając tropem kolegi, minął drzwi, na których widniał wielki napis „Basen kąpielowy” (zob. s. 103). Choć sztuka składania liter nie była mu obca, to jednak bohater nie potrafił pojąć znaczenia tych słów. Czytelnik za to rozumie doskonale, że Roffery i Complain nie znaleźli się wcale na brzegu morza, ale trafili na dawne kąpielisko, z którego akurat woda — skutkiem awarii hydraulicznej — przelewała się na zewnątrz. Ich rozpoznanie było więc fałszywe, a estetyczny i metafizyczny dreszcz, jakiego doświadczyli, miał podstawę w całkowicie chybionej interpretacji.

Nieprzypadkowo fałszywa epifania dokonała się w ciemnościach, domniemany zaś odkrywca, Ern Roffery, już niebawem przepadł. Oszołomiony pociskiem gazowym wystrzelonym przez Gigantów (chodzi o ekipę remontową, która akurat naprawiała nieszczęsną rurę) trafił w łapy inteligentnych szczurów, które dzięki mutacji zyskały zdolność tworzenia własnej społeczności i teraz podjęły rywalizację z ludźmi. Kiedy Complain wraz z pozostałymi towarzyszami powrócił na miejsce zdarzeń, w świetle kolejnej jawy znalazł osuszony już (przez Gigantów) basen i ani śladu po Rofferym...

W poświęconym *Non stop* eseju z 1973 roku Fredric Jameson w pewnym miejscu zauważa, że bohaterowie powieści, Roffery i Complain, stają wobec „widoku tak oszałamiającego [...], jakim dla Europejczyków było pierwsze zetknięcie się z jeziorem Wiktorii czy źródłami Nilu”⁶. Warto na chwilę zatrzymać się przy tym — rzuconym cokolwiek od niechcenia — porównaniu. Po pierwsze widać wyraźnie, że druga część utworu Aldissa to *p a r o d i a*

⁶ F. Jameson, *Nieciągłość gatunkowa w science fiction: „Non stop” Briana Aldissa*, w: tegoż, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Misk, Kraków 2011, s. 308.

opowieści o przygodach dzielnych odkrywców: naukowców, badaczy, ale też poszukiwaczy przygód, przemierzających lądy nietknięte wcześniej stopą białego człowieka. Po drugie, w wątpliwość podana tu została postawa będąca niezwykle istotnym rysem angielskiej nowoczesności. Tak pisał o niej Stanisław Brzozowski (nie bez związku z figurą morza i poezją Swinburne'a):

Pisarz angielski ma w sobie jako częśćkę swej bezwiednej tradycji poczucie związku ze światem ekonomicznej energii. Być może stało się to przez pośrednictwo żeglugi i morza. Morze jest nieustanną epopeją towarzyszącą każdemu momentowi angielskiego życia [...]. Człowiek czuje tu swą samoistość wobec żywiołu: dumny patos poezji Browninga lub Swinburne'a urodził się w poczuciu, że świat ludzkich wartości jest dziełem odwagi i mocy, narzuconym żywiołowi i utrzymywanym wbrew jego naciskowi. Raz jeszcze powtarzam, że morze było tu zapewne tą wizją, która pozwalała stanom dusz niezbędnym w życiowej walce przerastać w świat artystycznego tworzenia i poznania⁷.

Na pozór wydawać by się mogło, że z lektury Swinburne'a Brzozowski wysnuł odmienne wnioski, kładąc akcent na heroizm woli przeciwstawiającej się żywiołowi przyrody. Wszelako w grę wchodzi tu stanowiska komplementarne, co zresztą twórczość autora *Ogrodu Prozerpiny* z powodzeniem pokazuje. Pochwała podmiotowej woli nie kłóci się z wiedzą dotyczącą znikomości tejże, lecz uwypukla heroizm nowoczesnego „ja”. Równie istotna będzie — mocno podkreślana przez Brzozowskiego — wspólnota poczyniń i (w zasadzie) wymiennosc figur przedsiębiorcy, uczonego, odkrywcy oraz poety. To właśnie dzięki temu profesor Hogarth, bohater Stanisława Lema, mógł odnaleźć w poezji Swinburne'a te same prawdy co w matematycznych równaniach (przy czym poezja okazuje się bardziej przekonująca). Z bohaterami Briana Aldissa sprawy mają się zupełnie inaczej, bo też

⁷ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków–Wrocław 1983 (reprint wyd. z 1910 r.), s. 388–389 (ortografia i interpunkcja zmodern., podkreśl. — K.U.).

kiepscy z nich sukcesorzy po nowoczesnych przedsiębiorcach, uczonych, odkrywcach i (wiktoriańskich) poetach. Owszem, Ern Roffery, z zawodu wyceniacz (*valuer*), byłby tu jakimś kandydatem, ale — jak już wiemy — akurat ten bohater kończy dość marnie. Mogłoby się wydawać, że nie ma tu żadnych przeszkód, że wciąż mamy do czynienia z tą samą opowieścią o dzielnych odkrywcach, bo przecież wyprawę w poszukiwaniu źródeł Nilu łatwo wymienić na wyprawę do gwiazd w układzie Małego Psa. Niestety, podczas podróży do gwiazd mogą się przydarzyć wypadki naprawdę nieprzewidywalne. Henry Marapper, organizator i przywódca ekspedycji w poszukiwaniu Sterowni, tak przedstawia dzieje upadku: „Giganci zbudowali ten statek w jakimś konkretnym celu, cel został po drodze zgubiony, a sami Giganci wymarli. Pozostał tylko statek... [...]. Musiała wydarzyć się jakaś katastrofa, gdzieś stało się coś strasznego, a nas pozostawiono własnemu losowi” (s. 89–90). Stosunkowo cywilizowani Dziobowcy ujmują sprawę mniej górnolotnie: „[...] wydarzyła się jakaś katastrofa lub coś w tym rodzaju i od tej chwili statek pędzi non stop w przestrzeni kosmicznej, bez kapitana, bez kontroli i można właściwie powiedzieć — bez żadnej nadziei” (s. 184). Natomiast jeden z uczestników wyprawy Marappera, nieszczęsny Wantage o zdeformowanej przez mutację głowie, wyraża się szorstko: „Gdzieś coś nawaliło [...]. Zawsze mówiłem: gdzieś coś nie wyszło” (s. 90). Tak, podczas wyprawy do gwiazd zawsze może się przytrafić Dziewięciodniowa Zaraza. Ale jeszcze wcześniej nam wszystkim zdarzyło się Auschwitz-Birkenau...

3. SKUTKI UBOCZNE POSTĘPU

Non stop (1958), pierwsza powieść SF cenionego brytyjskiego pisarza Briana Wilsona Aldissa (ur. 1925), opiera się na klasycz-

nym motywie *generation starship*⁸, statku-arki, „wiekami lecącego w gwiazdy (tak, że odbywa się na nim przemiana pokoleń)”⁹ — jak to zwięźle objaśnia Stanisław Lem. Motyw miał już swoją tradycję, nienowym był również pomysł, aby potomków astronautów pokazać w stanie wtórnego barbarzyństwa. Wspomnijmy tylko *Orphans of the Sky* Roberta A. Heinleina (1907–1988) — utwór pochodzący z roku 1941, z którym powieść Aldissa niejednemu raz bywała zestawiana. Literacka konwencja zakłada, że skutkiem jakiejś katastrofy większość załogi gwiazdolotu zginęła, a niedobitki, które ocalały, nie potrafiły przywrócić organizacji pozwalającej zarządzać i kierować statkiem. Tak rozpoczyna się proces społecznego, kulturowego i mentalnego regresu — wiedza z ery technologicznej zostaje zapomniana, odżywa myślenie magiczne (choć akurat to powieści Aldissa nie dotyczy), a struktury społeczne odtwarzają się na zasadach podobnych do pierwotnej hordy. Z lektury odnalezionego dziennika dawnego kapitana, Gregory’ego Complaina (dalekiego przodka Roya), bohaterowie *Non stop* dowiadują się, że generacje temu doszło do wybuchu epidemii, Dziewięciodniowej Zarazy (*Nine-Day Argue*). Po dotarciu na docelową planetę w układzie Małego Psa i wysadzeniu kolonistów wymieniono na statku zapasy wody. Już w pierwszych tygodniach podróży powrotnej załoga zaczęła cierpieć na rozmaite dolegliwości. Jak się okazało, pochodząca z Nowej Ziemi woda doprowadziła do zmian molekularnych u wszystkich gatunków — nieliczni pozostali przy życiu przeszli szybką mutację. U ludzi przyspieszona została przemiana materii, skutkiem czego potomkowie astronautów dużo szybciej reagują na wszelkie bodźce, zachowują się szalenie nerwowo, a cykl ich życia zredukował się do mniej więcej dwudziestu lat (stąd nazwa „zawrotki”, *dizzies*, nadana im przez Ziemian). Nastąpiła

⁸ Por. S. Caroti, *The Generation Starship in Science Fiction. A Critical History 1934–2001*, Jefferson, NC 2011. *Non-Stop* Aldissa jest jednym z najważniejszych utworów omawianych w piątym rozdziale tej pracy.

⁹ S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1989, t. 2, s. 502.

również fizyczna redukcja ich ciał — wzrost zawrotków nie przekracza półtora metra¹⁰. Niektóre gatunki skorzystały jednak na mutacji: hodowane w warunkach laboratoryjnych glony rozrosły się bujnie i wypełniły prawie całą przestrzeń statku, szczury zaś rozwinęły inteligencję...

Katastrofa międzygwiazdnej wyprawy (łatwo odgadnąć, że Dziewięciodniowa Zaraza zebrała swoje żniwo również wśród kolonistów na Nowej Ziemi) zmusiła ongiś kapitana statku Gregory'ego Complaina do całkowitej rewizji poglądu na temat celowości podboju Kosmosu:

Dopiero teraz, gdy Długa Podróż nie oznacza już nic więcej poza powrotem do mroku, zaczynam wątpić w jakikolwiek sens idei podróży międzygwiazdnych. [...] Tylko tak ogromny rozkwit techniki, jaki wystąpił w wieku Dwudziestym Czwartym, mógł doprowadzić do zbudowania tego cudownego statku, a jednak cud ten jest okrutny i całkowicie zbyteczny. Tylko wiek technologii mógł skazać nienarodzone jeszcze pokolenia na uwięzienie na statku, tak jakby człowiek był tylko protoplazmą bez czucia i pragnień (s. 226–227).

Wygląda na to, że to właśnie lekturze dziennika swojego przodka Roy zawdzięcza prześladowający go koszmarne domysły, że on sam i wszyscy inni mieszkańcy statku są biomechanicznymi ma-

¹⁰ Zdaniem Stanisława Lema społeczne i kulturowe skutki inwolucji opisane zostały przez Aldissa w mocno rozczarowujący sposób. Po pierwsze, brytyjski pisarz zrobił użytek z najbardziej rozpowszechnionych, stereotypowych wyobrażeń dotyczących społeczeństw pierwotnych. Po drugie, odpowiedzialnością za regres obarczył czynnik biologiczny (mutacja), zapominając, że do tego trzeba wielu tysięcy lat. „Otóż jest to nonsens na nonsensie” — zżyma się autor *Solaris* (zob. S. Lem, *Fantastyka i futurologia...*, s. 504). Jakkolwiek powieść Aldissa została przez Lema potraktowana bardzo ostro, w innych fragmentach *Fantastyki i futurologii* polski autor dość wysoko ocenia dokonania angielskiego kolegi. Trzeba też dodać, że Lem najprawdopodobniej korzystał z pierwszego amerykańskiego wydania utworu Aldissa, które ukazało się w roku 1959 pod tytułem *Starship* i zawierało skróconą wersję oryginalnego tekstu. Nie wydaje się zresztą, by głównym celem autora *Non stop* było opisanie postępującej degradacji społeczno-kulturowej.

rionetkami, „małymi śmiesznymi nerwowo skaczącymi mechanicznymi zabawkami. Chemicznie napędzane lalki...” (s. 306; w oryg. „We’re just funny little mechanical things, twitching in a frenzy, dolls activated by chemicals...” — s. 234). Sam Gregory postawił sprawę jeszcze ostrzej, choć akurat te zdania z dziennika obojgu czytelnikom — Royowi oraz jego ukochanej, inspektor Laur Vyann — mogły się wydać zupełnie niezrozumiałe: „Na początku ery technologii było najpierw wspomnienie Belsen. To bardzo znamienne moim zdaniem fakt...” (s. 227).

Sprawa istotnie przedstawia się dość zagadkowo, bo w amerykańskim wydaniu z 2005 roku zamiast Belsen znajdujemy Auschwitz! „At the beginning of the technological age [...] stands the memory of Auschwitz-Berkenau” (w oryg. s. 171). Nie przypuszczam, żeby w polskim przekładzie Belsen pojawiło się z inicjatywy tłumacza¹¹. Bardziej prawdopodobne, że to sam Brian Aldiss dokonał zmiany w jednym z kolejnych wydań swojej powieści. Obóz koncentracyjny Bergen-Belsen został wyzwolony przez wojska brytyjskie w kwietniu 1945 roku i dlatego dla opinii publicznej na Wyspach na pewien czas stał się najważniejszym symbolem niemieckich zbrodni z okresu II wojny światowej. Dopiero później jego miejsce zajęło Auschwitz.

Wspomnienie Auschwitz (lub Belsen) każe dostrzec w gigantycznym statku kosmicznym, ale też we wszelkich innych „cudach technologii”, figurę swego rodzaju obozu koncentracyjnego. Podstawą tego porównania jest spostrzeżenie, że rozwój technologiczny (a nawet szerzej — samo Oświecenie) skutkuje również postępującą reifikacją. Chodzi tu jednak nie tylko o to, że po Belsen i Auschwitz „nieustanna epopeja” nowoczesności okazała się czymś podejrzanym czy wręcz — powtórzmy za Theodorem Adornem — objawiła się jako barbarzyństwo¹².

¹¹ W przekładzie Macieja Raginiaka również wymienia się Belsen: „Początek ery technologii [...] wyznacza wspomnienie obozu w Bergen-Belsen [...]”. B.W. Aldiss, *Non stop*, przeł. M. Raginiak, Stawiguda 2007, s. 196.

¹² Warto się czasem pokusić o dokładne powtórzenie: „Krytyka kultury to ostatni etap dialektyki kultury i barbarzyństwa: pisanie wierszy po Oświećmiu to

Zaproponowana przez Stanisława Brzozowskiego „kulturowa” interpretacja wczesnomodernistycznej poezji angielskiej pozwala uznać tę ostatnią za estetyczne przedłużenie („organ”) kapitalistycznej eksploracji przyrody. W wariacie angielskim autonomia nowoczesnej sztuki okazuje się formułą „estetycznego samopoczucia wartości czysto ekonomicznych”¹³. Nie ma znaczenia, że Brzozowski głosił pochwałę takiej formuły¹⁴, podczas gdy my — za bohaterem Aldissa, a zatem po Oświęcimiu — proponujemy jej krytykę. Pamiętamy bowiem, że wedle Adorna krytyka kultury przechodzi płynnie w jej apologię, a przynajmniej — alibizuje barbarzyństwa tejże kultury. Spostrzeżenia poczynione przez Gregory’ego Complaina pozwalają również dostrzec zastanawiającą analogię między morzem, o którym pisał Swinburne, oraz technologią — jedno i drugie tak samo odbiera znaczenie wszystkiemu, co jest związane z egzystencjalnym doświadczeniem jednostki.

Jak bardzo złośliwa okazuje się ironia sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie powieści Aldissa, przekonujemy się dopiero w finale utworu, kiedy na jaw wychodzi, że już od dobrych kilku dziesiątek lat (co na statku odpowiada życiu kilku pokoleń) statek krąży po orbicie okołoziemskiej. Wedle ziemskich ekspertów potomkowie astronautów przeobrazili się w osobny gatunek, tak dobrze przystosowany do warunków panujących na „Wielkim Psie” (to nazwa statku), że przenosiny na Ziemię uznano za niewskazane. Owszem, mieszkańcom gwiazdolotu starają się pomóc przysyłani tam badacze, nauczyciele, lekarze czy po pro-

barbarzyństwo, syjące się wypowiedaniem wiedzy o tym, dlaczego pisanie wierszy stało się dziś niemożliwe” (T.W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft* [1951], w: tegoż, *Gesammelte Schriften*, t. 10, cz. 1: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main 2003, s. 30).

¹³ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski...*, s. 388.

¹⁴ Była to oczywiście pochwała taktyczna. Na takim bowiem tle tym mocniej rysowały się słabości polskiej kultury, pozbawionej — niekoniecznie z winy samych twórców — wszelkich związków z rodzimym „organizmem ekonomicznym”.

stu technicy. To właśnie ich aktywność stała się źródłem legend o Obcych (*Outsiders*). Bob Fermour, niegdyś towarzysz Marrappera i Complaina, teraz zdemaskowany jako jeden z Obcych, tłumaczy pozostałym bohaterom: „Żadne z was nie dostanie się na Ziemię. Wasze miejsce jest na statku i tu musicie pozostać. To jest Podróż non stop, bez końca” (s. 302). Zadaniem przybywającej z Ziemi ekipy ratunkowej jest opanowanie kryzysu i przywrócenie wcześniejszego stanu: „Nie bójcie się. Mały Pies [kodowa nazwa ośrodka naukowego do badań i opieki nad dawnym gwiazdolotem — K.U.] przysła statek, ogień zostanie ugaszony, szczury wytępione, wszystko uporządkowane. Otworzymy znowu drzwi na pokłady i będziecie mogli żyć jak dawniej” (s. 308). Łatwo odgadnąć, że rozmówcom Fermoura taka perspektywa niezbyt się uśmiecha, ale o tym w następnym rozdziale.

Pisał Fredric Jameson, że poszczególne partie powieści Aldissa ewokują różne konwencje literackie, skutkiem czego „powstałe oczekiwanie gatunkowe załamuje się niespełnione, po czym zastępuje je nowe i jakby z nim niezwiązane”¹⁵. Pierwsza część utworu, zatytułowana *Kabiny* — ale tylko ona — wydaje się najbliższa temu, czego od Aldissa domagał się Lem: narracyjnego studium o życiu egzotycznej społeczności. Odautorski narrator chętnie przyjmuje tu perspektywę uczonego, gładko przechodząc od relacjonowania konkretnych wydarzeń do formułowania *ex cathedra* ogólnych zasad, którymi rządzi się życie szczepu Greene (*Greene tribe*). Ta szczególna perspektywa, bliska postawie etnologa czy antropologa, pozwala opowiadaczowi nawet na krótki wykład dotyczący mitologii mieszkańców Kabin (zob. s. 41–43), dystans zaś, jaki narrator-badacz zachowuje wobec swoich bohaterów, bywa dodatkowo podkreślany ironią. W części drugiej, noszącej tytuł *Bezdroża*, a odwołującej się — jak już nam wiadomo — do konwencji romansu przygodowego, narracyjny dystans ulega skróceniu, zatem czytelnik bardziej angażuje się w losy bohaterów — podróżników prowadzonych przez kapłana Marap-

¹⁵ F. Jameson, *Nieciągłość gatunkowa w science fiction...*, s. 307.

pera. Odautorski opowiadacz, którego horyzont wykracza daleko poza ramy powieściowego świata, tym razem ujawnia swoje kompetencje dużo dyskretniej, na przykład dzięki porównaniom czy frazeologizmom przekraczającym pojęcie mieszkańców statku, na przykład: „[...] mrużyli oczy niby cztery senne sępy” (s. 79, podkreśl. — K.U.). Albo: „Jak wszystkie tego rodzaju pokoje na statku, i ten był całkowicie bez wyrazu i urządzony po spartańsku” (s. 249, podkreśl. — K.U.).

Wyprawa Marappera kończy się klęską, bo wędrowcy zostają schwytani przez Dziobowców, a co gorsza — rewelacje kapłana nie są żadnym odkryciem, przynajmniej dla elity rządzącej tą stosunkowo rozwiniętą społecznością. Co ważne, spostrzeżenia dotyczące specyfiki organizacji życia na Dziobie nie pochodzą bezpośrednio od narratora, lecz zapisane zostały na konto Roya Complaina, który wraz z rozwojem powieściowej akcji przejawia coraz wyższe aspiracje intelektualne. Obfitująca w spektakularne zwroty fabuła trzeciej i czwartej części powieści, zatytułowanych — odpowiednio — *Dziób* oraz *Wielkie odkrycie*, wymaga co najmniej kilku prowadzących postaci, których wątki śledzimy naprzemiennie (często też krzyżują się one ze sobą), niemniej to właśnie Roy pozostaje na pierwszym planie, zdobywa też większą sympatię czytelnika. Wraz z tym wszystkim gatunkowa formuła powieści przeobraża się po raz kolejny, ostatecznie przyjmując postać przypowieści czy też „baśni politycznej”¹⁶. Dla Jamesona oczywista jest przy tym ideowa wymowa tej paraboli — będącej wyrazem konserwatywnej negacji idei postępu. Bardziej jednak pociąga badacza inna możliwość interpretacyjna. Chodzi mianowicie o dwuznaczności „strasznego paternalizmu, odpowiedzialnego za uwięzienie wewnątrz statku tak wielu pokoleń potomków pierwotnej załogi”¹⁷. Ów paternalizm oświeconego Rozumu nie odpowiada za same tylko cierpienia bohaterów, lecz przede wszystkim — za poddanie ich odczłowieczającemu me-

¹⁶ Zob. tamże, s. 309, 315.

¹⁷ Tamże, s. 309.

chanizmowi, co w powieści skutkowało ostatecznie powstaniem osobnego, podlegszego jakoby gatunku zawrotków. W ten sposób raz jeszcze przekonujemy się o tym, że jednym z ubocznych skutków Oświecenia jest hodowla potworności...

Jak już wiemy, przysyłani z Ziemi badacze, lekarze i zwykli technicy czynią wszystko, aby statek okazał się jak najznośniejszym miejscem do życia. Bob Fermour w ten sposób przedstawia sylwetkę Zaca Deighta, swojego mentora i kierownika wszystkich „obcych”, który padł ofiarą rebelii:

Zac Deight kochał zawrotków... kochał was... Pozostał na statku o wiele dłużej, niż musiał, by walczyć o poprawę warunków bytu dla was, by sposób myślenia Dziobowców zbliżyć do normalnego. [...] Zac Deight to był wspałały człowiek. Humanista jak Schweitzer w dwudziestym i Turnbull w dwudziestym trzecim wieku (s. 310).

Nie ma powodu, by wątpić w szczerść tych słów, nawet jeśli wpisują się w retoryczne normy *laudationis funebris*. Trudno jednak przy tej okazji nie zwrócić uwagi, że określenia „człowiek” oraz „humanista” zostały tu zastrzeżone dla Ziemian. Owszem, z prawnego punktu widzenia mieszkańcom statku przysługuje status istot ludzkich, ale właśnie ten fakt, że są oni uzależnieni od pomocy z zewnątrz, sprawia, że przybysze z Ziemi odnoszą się do nich nie bez poczucia wyższości. W ten sposób „straszliwy paternalizm”, o którym wspomniał Jameson, okazuje się „paternalizmem kolonialnym” i nic dziwnego, że najnowsza ze znanych mi interpretacji powieści Aldissa przedstawia ją w ujęciu postkolonialnym¹⁸. Zac Deight mógł kochać mieszkańców statku i poświęcić im całe życie, a jednak w chwili próby — wzywając pomocy z Ziemi — sięgnął po pogardliwe określe-

¹⁸ Zob. S. Seymore, *The Native Other* — Brian W. Aldiss, „Non Stop”, w: tejsze, *Close Encounters of the Invasive Kind. Imperial History in Selected British Novels of Alien-Encounter Science Fiction After World War II*, Wien-Zürich-Berlin-Münster 2013.

nie: „Zawrotki szaleją. Na pomoc! Na pomoc! Zawrotki szaleją! Przychodźcie dobrze uzbrojeni!” (s. 291). Owszem, sytuacja była dość dramatyczna: Deight przekazał zupełnie inną wiadomość, niż chcieli tego Marapper i Complain; wiedział również, że zapłaci za to życiem. Swoją kwestię wypowiadał „z rozpaczą” (s. 291) i rzeczywiście — znalazł się również w językowej pułapce. Ekonomia wypowiedzi (brak czasu) żądała, by posłużył się potocznym, a nie oficjalnym, poprawnym politycznie określeniem. Inaczej Fermour. Ten podczas konfrontacji najzupełniej rozmyślnie „pragnąc niezwłocznie dać im odczuć, jak mało są warci, ciągnął dalej: — To dlatego, my, prawdziwi Ziemianie, nazywamy was zawrotkami; po prostu życie tak szybko, że przyprowadzicie nas o zawrót głowy” (s. 305, podkreśl. — K.U.). Zresztą już dużo wcześniej, podczas śledztwa na Dziobie, pod wpływem stresu Fermour właściwie się zdekonspirował: „Jestem bardziej człowiekiem niż ty, ty mały...” (s. 167). Deight, Fermour i inni „obcy” mogli zabiegać o „poprawę warunków bytu” zawrotków, ale do obowiązków badaczy należało również eliminowanie wszystkich, którzy dowiedzieli się zbyt wiele. W tego rodzaju akcjach uczestniczył sam Deight: „Poddam ich działaniu gazu, który wpuszczę przez otwory wentylacyjne w ich pokojach, tak jak robiliśmy to poprzednio w podobnych wypadkach. Wiemy w końcu, że jest to zupełnie bezbolesne” (s. 253).

Nawet bez tych wszystkich ciemnych plam działalność humanistów, rzeczywistych i fikcyjnych sukcesorów doktora Alberta Schweitzera (1875–1965), wszystkich tych — jak powiada z gorzką ironią brat Roya, Gregg — „skurwysynów o wielkich sercach” (s. 313; w oryg. „big-hearted bastards” — s. 238), w ich podopiecznych może budzić resentment. Przy czym opowiedziana przez Aldissa historia zwraca uwagę, że mechanizm ten działa nie tylko na kolonialnych obrzeżach, lecz także w samym sercu nowoczesności.

4. SAŁATKA Z KORY MÓZGOWEJ

Życie szczepu Greene regulowane było przez Naukę (*Teaching*), która nie tylko ukształtowała sposób myślenia bohaterów, ale też głęboko wniknęła w codzienny obyczaj. Właśnie na poziomie kulturowych automatyzmów czytelnik najwyraźniej dostrzega dziwną odmienność mieszkańców Kabin. Na przykładzie spotkania Roya i Marappera możemy prześledzić, jak w tej społeczności wygląda wymiana pozdrowień:

- Przestrzeni dla twojego ja, synu.
- Twoim kosztem, ojcze.
- I kosztem niepokoju w mojej jaźni — wyrecytował nabożnie kapłan, po czym nie usiłując nawet wstać, wykonał zwyczajowy przyklęk jako symbol gniewu (s. 37–38).

By podkreślić związek tych formuł z terminologią psychoanalizy, sięgnijmy do oryginału, gdzie wymiana replik wygląda w ten sposób: „«Expansion to your ego, son». / «At your expense, father». / «And turmoil in my id» [...]” (w oryg. s. 26). Zalecany przez Naukę ceremoniał często sprawowany bywa dość nie dbale, od niechcienia, na zasadzie kulturowo uwarunkowanych odruchów (na przykład główne pozdrowienie występuje zwykle w formie skróconej „...strzeni dla twojego ja” — s. 21; w oryg. „'spansion to your ego” — s. 12), ale też właśnie to podkreśla, jak mocno się on utrwalił. Oczywiście związane z Nauką rytuały służą w pierwszej kolejności podtrzymaniu psychicznej zdolności jednostki do panowania nad sobą, na przykład poprzez kontrolowane rozładowywanie frustracji, lęków i wszelkich negatywnych emocji. Dzieje się tu jednak coś niezwykłego. Nowoczesność bowiem dokonała internalizacji doświadczeń religijnych, przy okazji odbierając ontyczną samoistość przedmiotom wierzeń i sprowadzając je do rangi wyłącznie symboli nieświadomych psychicznych przeżyć podmiotu. Dlatego też dwudziestowieczny historyk tłumaczył będzie niezwykle wydarzenia z końca XI stulecia po Chrystusie w taki oto sposób:

W tym momencie podniosło krzyżowców na duchu kilka wydarzeń, które zdawały się wskazywać, że Stwórca darzy ich łaską szczególną. Wojownicy byli głodni i zatrwożeni, wiara, która podtrzymywała ich do tej chwili, chwiała się, ale nawet na moment nie wygasła. Panowała atmosfera, w której nawiedzają ludzi sny i wizje. Dla człowieka średniowiecza zjawiska nadprzyrodzone były nie tylko możliwe, ale dość powszednie. Nie zdawano sobie wówczas sprawy z ogromnej roli podświadomości. Sny i wizje pochodziły od Boga, czasami od Szatana¹⁹.

Dziennik kapitana Gregory'ego Complaina opowiada nie tylko o wybuchu Dziewięciodniowej Zarazy. Jest także zapisem procesu kryzysu i utraty wiary w chrześcijańskiego Boga. Mowa tu nadto o początkach misyjnej działalności niejakiego Bassitta, ptasznika drugiej klasy, który utraciwszy rację zawodowego istnienia („wszystkie ptaki, z wyjątkiem paru wróbli, zostały wypuszczone na wolność na Nowej Ziemi — s. 214), „stworzył własną ponurą religię, którą sklecił, opierając się na starych podręcznikach psychologii” (s. 214).

Psychoanaliza, która zastąpiła religię chrześcijańską (w jej nowocześniejszym, racjonalnym i deistycznym wydaniu), okazała się wcale dobrze odpowiadać światu, który z dnia na dzień obrócił się we własne przeciwieństwo. Z etycznego punktu widzenia Nauka propagowała kodeks będący jaskrawym przeciwieństwem moralności ewangelicznej, potomkom astronautów pozwoliła jednak przetrwać w nieludzkim świecie, dowartościowując jako pożądane „cnoty” chytrość, zachłanność, egoizm (zob. s. 38–39). Co jednak dla nas najważniejsze, wraz z procesem wtórnej barbaryzacji i przeobrażania się w (quasi-)religię kategorie psychoanalityczne uległy eksternalizacji — stały się projekcjami rzutowanymi na świat zewnętrzny. W świecie Kabin *id*, *ego*, świadomość i podświadomość nie funkcjonują jako umowne pojęcia, odnoszące się do sfery psychicznej jednostki. Stają się składnikami mitu wyjaśniającego całą rzeczywistość, w której funkcjonują bohaterowie powieści. Posłuchajmy:

¹⁹ S. Runciman, *Dzieje wypraw krzyżowych*, t. 1, przeł. J. Schwakopf, posł. B. Zientara, Warszawa 1987, t. 1, s. 221 (podkreśl. — K.U.).

Nauka ostrzegała, że mózg jest miejscem nieczystym. Święta trójca — Froyd, Yung i Bassitt — przedostała się samotrzeć przez straszliwą zaporę snu, brata śmierci, znajdując za nią nie nicość — jak kiedyś wierzano — tylko podziemne groty i labirynty, pełne upiórów, występnie zdobytych skarbów, pijawek i żądź palących jak stężony kwas. Człowiek zobaczył siebie obnażonego — jako istotę pełną kompleksów i lęków (s. 118).

Charakterystyczne, że referując mit, który właśnie przepowiada sobie Roy Complain, trzecioosobowy narrator posługuje się stylizacją, tak jakby w trybie mowy pozornie zależnej przytaczał fragmenty jakichś świętych tekstów. To przykład tego, że w drugiej części powieści dystans narracyjny bywa zmniejszany, jakkolwiek trzeba tu zauważyć, że w cytowanym fragmencie zaznacza się on w inny sposób. Cała retoryka parafrazowanej tu przez narratora świętej opowieści zasadza się przecież na figurach wziętych wprost z tradycji awanturniczych romansów, korzystających z motywu *quest* (od Heliodora aż do, powiedzmy, *Piratów z Karaibów*)! Jak wiemy, ta właśnie tradycja literacka jest niezwykle istotna dla drugiej części powieści. W rezultacie zarysowany w przekazie Nauki obraz ludzkiego mózgu kojarzyć się może z tym, czym stał się (po katastrofie) sam statek. Na tym spostrzeżeniu swoją interpretację powieści Aldissa oparli David Wingrove i Brian Griffin:

Taki obraz statku [...] przypomina ludzki mózg [...]. Statek — jak powiada Fermour — „zbudowany jest z licznych pokładów” [*layers*]. Dzieli się na Kabiny (podstawowy zmysł łowiecki, dzięki któremu szczep może przetrwać — bezwarunkowe przyjmowanie wrażeń zmysłowych), Bezdroża (mroczne i niebezpieczne regiony podświadomości, gdzie czają się duchy, Giganci i Obcy — zjawy niedostępnej przeszłości) oraz Dziób, czyli czołowy płat mózgu, skupiony wokół adlerowskiego dążenia do mocy i kontroli nad świadomością²⁰.

²⁰ D. Wingrove, B. Griffin, *Apertures. A Study of the Writings of Brian W. Aldiss*, Westport–London 1984, s. 13. Za Wingrove’em i Griffinem również Simone Caroti zauważa, że „statek sam uczestniczy w tej grze wewnętrzznego i zewnętrznego. [...] statek-arka Roya Complaina to teatr umysłu i dla umysłu —

Roy Complain odwołał się do Nauki w chwili, gdy sam doświadczył czegoś niezwykłego: w jego głowie odezwały się głosy. Zrazu bohater podejrzewał, że to jego podświadomość dała znać o sobie. Musiał się zdobyć na trud samodzielnej analizy sytuacji, by — nie bez uczucia ulgi — znaleźć racjonalne wyjaśnienie tego, co wydało mu się czymś niesamowitym: między nim a więzionym przez szczury i wykorzystywanym do przepytывania innych stworzeń królikiem nawiązany został kontakt telepatyczny. „Przypominając sobie dziwaczne pytania Complain wiedział już teraz, że pochodziły one od zwierzęcia, a nie od jakiejś okropnej istoty przebywającej w jego głowie. Wyjaśnienie to uspokoiło go — króliki można przecież zabijać” (s. 118). Cała scena kapitalnie ilustruje szerszą regułę, zgodnie z którą fantastyka naukowa egzorcyzmuje elementy domniemanej niesamowitości — tłumaczy je w sposób racjonalny. Tym bardziej że w toku powieściowej akcji Complain stopniowo rozwija w sobie zdolność analitycznego i krytycznego myślenia (dzięki czemu tak dobrze radzi sobie po dotarciu na Dziób). Wszelako wszystko to razem pozwala uznać cały statek za alegoryczny obraz ludzkiego mózgu, a jego rozmaite części — za siedliska poszczególnych władz.

Popełnilibyśmy jednak błąd, sądząc, że stosunkowo najbardziej zaawansowana cywilizacyjnie społeczność Dziobowców świadczy o tryumfie racjonalizmu, bo to właśnie na Dziobie rozpoczyna się ciąg wydarzeń, które ostatecznie doprowadzą do zniszczenia statku. Swoją rolę mają w tym przybysze z Bezdroży, nie tyle grupka Marappera, ile banda mutantów i wyrzutków dowodzona przez Gregga Complaina, starszego brata Roya, który ongiś — w napadzie szału — porzucił Kabiny. Zagrożeni przez szczury znajdują azyl na Dziobie. Swoje plany względem nich

zniszczony teatr, gdzie korytarze, zablokowane przez gęstwinę glonów lub dawne eksplozje, zapętlają się nawzajem jak u schizofrenika, są stale nawiedzane przez wrogie osoby — Gigantów, Obcych, szczury — które używają tajnych przejść, od drugiej strony grodzi przydających statkowi strukturę plastra miodu”. S. Caroti, *The Generation Starship in Science Fiction...*, s. 176.

ma Roger Scoyt, szef policji, dla którego walka z domniemanym zagrożeniem ze strony Obcych stała się obsesją. Na narastający kryzys Scoyt odpowiada wprowadzeniem czegoś w rodzaju nieformalnego stanu wyjątkowego, jednak jego doraźne akcje tylko potęgują ogólny chaos. Obawiając się współdziałania Obcych i Gigantów, szef policji nakazuje eksterminację wszystkich podejrzewanych o bycie Obcymi, obstawienie odkrytych właśnie włazów, pozwalających przybyszom z Ziemi na dyskretne przemieszczanie się po statku kanałami inspekcyjnymi, a wreszcie postanawia całkowicie rozebrać pokłady graniczące z Dziobem. Rzecz w tym, że ta planowa zrazu rozbiórka szybko przeradza się w orgię niszczenia, w której ochoczo uczestniczą członkowie bandy Gregga, ale też w którą z coraz większym zapalem włączają się mieszkańcy Dziobu: „Hodowana przez całe życie nienawiść do statku znalazła wreszcie ujście i wybuchła z ogromną siłą” (s. 269). Ważne wydaje się również i to, że opowieść, choć mocno uwypukla anarchiczne i destrukcyjne aspekty rebelii zawrotków, zachęca czytelnika, by dołączył do grona odczuwających satysfakcję ze wszystkich tych aktów zniszczenia.

Pamiętając, jak ważną rolę w utworze Aldissa odgrywają wątki krytyczne wobec nowoczesności wraz z jej postulatem „nieustannej epopei”, musimy w powieściowym statku zobaczyć nie alegorię ludzkiego mózgu, lecz „neurotycznej osobowości naszych czasów”²¹. Pomimo regresu cywilizacyjnego i społecznego mieszkańcy gwiazdolotu pozostają ludźmi epoki nowoczesnej, tyle że

²¹ Klasyczna praca Karen Horney z roku 1937 byłaby chyba najlepszym kontekstem z dziedziny psychologii przy lekturze powieści Aldissa. Po pierwsze dlatego, że Horney — w krytycznym dialogu z Freudem — mocno podkreślała socjokulturowe, a nie biologiczne uwarunkowania nerwic. Po drugie, w pracy Horney centralną kategorią był lęk jako siła napędowa nerwic. W *Non stop* podobnie ujmują to Nauka: „Jesteśmy synami tchórzów, dni upływają nam w nieustannym strachu” (s. 60). Trudno tutaj o pewność, ale podejrzewam, że książka niemiecko-amerykańskiej autorki mogła być główną pracą, z której korzystał Bassitt, gdy opracowywał zręby swoich idei. Zob. K. Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, przeł. H. Grzegółowska, wstęp K. Obuchowski, Poznań 2002.

w najwyższym stopniu obciążonymi jej kosztami (byłby to więc rodzaj kolonizacji wewnętrznej). Nowoczesność — kultywująca, a w radykalnych wariantach nawet absolutyzująca ideę zmiany — okazuje się generatorem egzystencjalnego czy nawet ontologicznego lęku, niepewności, wyobcowania. Destrukcyjne zachowania mieszkańców statku są przejawem autoagresji osób, które nie akceptują życia, na jakie zostali skazani. W prawidłowo funkcjonujących społeczeństwach nowoczesnych poczucie dyskomfortu powinno być równoważone przez partycypowanie w korzyściach lub przynajmniej przez nadzieję i ufność w to, że koszty zmian okażą się opłacalne z perspektywy przyszłości. Otóż społeczność, której w *Non stop* przypadła w udziale żałosna wegetacja na statku, została pozbawiona zarówno swojej przeszłości (w pewnym stopniu ich własna historia jest bohaterom przywrócona dzięki lekturze dziennika kapitana Gregory'ego i późniejszym odkryciom), jak i — co ważniejsze — przyszłości. Kulturowa i społeczna nieciągłość należy oczywiście do fundamentów nowoczesności, wszelako na opisanym przez Aldissa statku osiąga ona stopień absolutny, co prowadzi do całkowitego wykorzenienia i wykołajenia systemu społecznego. Tak powstała jakaś potworna forma nowoczesności zakonserwowanej i zbarbaryzowanej, pozbawionej zdolności do określenia i krytycznego redefiniowania samej siebie przez pryzmat zakładanych celów. To, że owe cele mogą być rozumiane rozmaicie, poddawane krytyce lub określone na nowo, jest inną sprawą. Inaczej zatem niż Jameson, nie sądzę, by Brian W. Aldiss jako autor *Non stop* skłaniał się ku konserwatywnej z ducha krytyce postępu. Chodziło raczej o przestrożę przed taką nowoczesnością, która czyniłaby z nas (lub kogokolwiek innego) wyłącznie instrument postępu.

5. EDUKACJA (I PSYCHOANALIZA) ZAWROTKA

Roy Complain to jedyny bohater powieści, którego udziałem stał się rozwój. Poznajemy go jako niefortunnego łowcę z Kabin,

który traci kobietę i dotychczasową pozycję w szczepie Greene. Pomijając nieliczne wyjątki, mieszkańcy Kabin nie należą do osób refleksyjnych i kierują się wyłącznie utrwalonymi nawykami kulturowymi (ironia polega na tym, że w ich przypadku wielki Inny podpira się autorytetem psychoanalizy). Za sprawą kryzysu, którego doświadcza, Roy postanawia się zmienić:

Zbyt mało posługiwał się rozsądkiem. Wszystko, co robił, było zbyt automatyczne: rządziło tym lokalne prawo, Nauka lub jego własny humor; należało to zmienić od zaraz. Od tej chwili będzie inny, taki jak powiedzmy — no, Marapper. Będzie oceniał rzeczy, ale oczywiście niematerialne, tak jak Roffery wyceniał towar (s. 44).

Gdy plan kapłana spalił na panewce, a wielka wyprawa w poszukiwaniu Sterowni okazała się tym, czym była od samego początku — dziecinadą (Fermour do Marappera opowiadającego o swoich planach: „A co zrobimy ze statkiem, kiedy go już opanujemy?” — s. 91), Complain był przygotowany do intelektualnej samodzielności. A jeśli udało mu się zdobyć względy Laur Vyann (*notabene* wychowanki Scoyta), to w dużej mierze właśnie za sprawą swojej przemiany, co zresztą zaskakująco jasno uświadamia sobie bohaterka: „Wielu ludzi zmieniło się w tym czasie, Scoyt również. Odrzucili wiekowe jarzmo przygnębienia i bez nadziei, podobnie jak zrobił to Complain, ale o ile inni zmieniali się na gorsze, metamorfoza Roya Complaina wzniosła go na wyższy poziom” (s. 294–295).

Za sprawą wątku Roya wędrówka z Kabin przez Bezdroża na Dziób wpisuje się w schemat fabuły rozwojowej. Więcej, ponieważ jej kulminację stanowi *Wielkie odkrycie* (przypomnijmy, tytuł czwartej i ostatniej części powieści), śmiało możemy mówić o wątku inicjacyjnym. Roy nie tylko zdobywa wiedzę o sytuacji na statku oraz miłość Laur, lecz przede wszystkim przeobraża się w samoświadomy, refleksyjny, krytyczny, nowoczesny podmiot. Complain — wraz z Marapperem, Vyann, niektórymi z członków funkcjonujących na Dziobie Rady (w finale, po swojej kontuzji,

dołącza też do tej grupy Gregg) — należy do nielicznych postaci, które oparły się pokusie niszczenia i do końca walczą o możliwość wydostania się ze statku i zakończenia w ten sposób Długiej Podróży. Cały wątek głównego bohatera powieści śmiało można by nazwać historią ucłowieczenia zawrotka — jeżeli tylko takim określeniem posłużymy się ze stosowną dozą ironii, by zaznaczyć dystans wobec wszelkich dwuznaczności, jakie wynikają z uroszczeń nowoczesnej pedagogiki.

W tym miejscu trzeba jednak zwrócić uwagę, że tłumaczenie tytułu ostatniej części utworu odbiega od oryginału, gdzie występuje trudna do dosłownego oddania w polszczyźnie formuła *The Big Something* („Wielkie coś” — w żadnym wypadku nie można sądzić, że chodzi tu o „coś wielkiego”). By rzecz wyjaśnić, musimy wrócić do pierwszej części powieści, do monologu Roya, który po klęsce na polowaniu i utracie Gwenny stawia pytanie o sens swojego życia:

Ale tylko żyjąc będę mógł znaleźć to coś brakującego, co jest bardzo ważne... Coś, co sobie obiecałem będąc jeszcze dzieckiem. [...] A może tego w ogóle nie ma? Ale jeżeli coś tak ważnego nie istnieje, to to jest już jakaś forma istnienia. Otwór. Ściana. Kapłan mówi, że zdarzył się kataklizm... (s. 30, podkreśl. — K.U.).

W oryginale czytamy:

Only if I stay alive can I find the something missed, the big something... Something I promised myself as a kid. [...] Perhaps it does not exist. But when something so big has non-existence, that in itself is existence. A hole. A wall. As the priest says, there's been a calamity (s. 20, podkreśl. — K.U.).

Jeszcze ciekawsze, że w puencie drugiego rozdziału ostatniej części powieści „the big something” zostaje „odnalezione” i zdeszyfrowane jako „mała rzecz” („a small thing”). Dzięki odkryciu kanałów inspekcyjnych bohaterowie powieści dostają się do luku towarowego, gdzie znajdują okno pozwalające im po raz pierw-

szy spojrzeć poza statek, w przestrzeń kosmiczną. Na pierwszym planie widzą półksiężyc błękitnej planety (wtedy jeszcze nie wiedzą, że to Ziemia), zza którego wyłania się słońce. Najśmielsi z nich, Complain i Vyann, podchodzą do okna, a wtedy Roy spogląda na opromienioną światłem twarz ukochanej:

Complain odwrócił się [...], ale stwierdził, że słowa więzną mu w gardle. Nagle zrozumiał, czym była ta wielka sprawa, której tak szukał przez całe życie...

Nic wielkiego [It was nothing big at all]. Drobną rzecz [It was a small thing] — twarz Laur opromieniona słońcem... (s. 264; por. w oryg. s. 202).

Twarz ukochanej jest tu oczywiście bardzo ważna, ale światło słoneczne — które pozwala zobaczyć tę twarz taką, jaką wcześniej nigdy widziana nie była — jeszcze ważniejsze. Nie chodzi więc — w tym miejscu nie zgadzam się z Simonem Carotim — o kliwie, „cukierkowe zakończenie”²² wątku romanсового, któremu przeciwstawiają się dramatyczne wydarzenia z finału powieści. Widziana z perspektywy schematu fabuły inicjacyjnej wędrówka Complaina okazuje się podróżą ku Słońcu — rozumianemu dosłownie i metaforycznie. W powieści Aldisa mielibyśmy więc do czynienia z konfrontacją dwóch, a nawet trzech różnych modeli podróży. Dwa pierwsze, tytułową podróż non stop oraz regresywną podróż w jakąś mroczną głębię, o której wspomina kapitan Gregory i którą ewokuje wiersz Swinburne’a, łączy przynajmniej jedno — obie dewaloryzują egzystencjalne doświadczenie jednostki, bo jakkolwiek druga z nich składa nam pewną obietnicę, to dotyczy ona wyłącznie uwolnienia nas od męczarni, trosk i złudnych nadziei. Byłaby to więc nowoczesność doświadczana na sposób heroiczno-stoicki. Im obu przeciwstawia się model trzeci — progresywna podróż ku światłu, dzięki któremu to, co w życiu jest dla nas ważne, mogłoby zrealizować swój potencjał, mogłoby zaistnieć w pełnym blasku, a więc na

²² Zob. S. Caroti, *The Generation Starship in Science Fiction...*, s. 179.

swój sposób zostać zbawione. Byłby to soteriologiczny, postchrześcijański, socjalistyczny wariant nowoczesności, która zbawia samą siebie i nie odmawia przy tym nikomu, nawet zawrotkom, prawa do udziału w tym zbawieniu.

W powieści Aldissa Długa Podróż ostatecznie — na przekór wszystkiemu — realizuje się podług tego trzeciego wariantu. Wymagało to wszakże dość niespodziewanego zwrotu akcji w finale utworu, który właściwie przebiega na zasadzie *Deus ex machina*: podczas gdy z Ziemi nadciągały posiłki, by opanować sytuację, spłoszone przez pożar szczury i mole skupiły się w kanałach wentylacyjnych, zablokowały je i przypadkiem uruchomiły hamulec bezpieczeństwa, skutkiem czego gwiazdolot rozpadł się na poszczególne pokłady. „Teraz już nie mają innego wyjścia, muszą nas zabrać na Ziemię — powiedziała słabym głosem Vyann” (s. 316).

W takim zakończeniu Fredric Jameson słusznie dopatrywał się elementu baśniowego, choć przecież nie polega on na tym, iżby po zakończeniu akcji bohaterowie mieli na Ziemi „żyć długo i szczęśliwie”. Już wcześniej, podczas dramatycznej dyskusji ze zrewoltowanymi mieszkańcami statku, Zac Deight tłumaczył: „Zostaliście oszukani, to prawda. Wasze pełne cierpienia życie upływa w zamknięciu tego statku. Ale gdziekolwiek byście żyli [...], wasze życie nie byłoby wolne od bólu. Dla każdego w całym wszechświecie życie jest długą i ciężką podróżą [...]” (s. 290).

Odpowiedź Complaina również warto zachować w pamięci: „My nie żądamy raju, chcielibyśmy tylko mieć prawo wyboru miejsca cierpienia” (s. 290).

Właśnie, nie chodzi o raj, lecz o prawo wyboru, ściślej — żądanie, rewolucyjny postulat, choć polityczna wyrazistość tego performatywu została w przekładzie osłabiona (w oryg. czytamy: „We’re not asking for paradise: we’re demanding to choose where we suffer” — s. 222–223, podkreśl. K.U.). W ten sposób Complain konstytuuje się również jako podmiot polityczny, aczkolwiek okazuje się, że realizacja jego postulatu wymaga

fantazji, wyobrażenia sobie, że nasze życie mogłoby się toczyć gdzieś indziej. W finale powieści Laur Vyann fantazjuje więc na temat tego, co ją i Roya czeka na Ziemi: „Próbowała wyobrazić sobie wszystkie te trudności, jakie towarzyszyć będą ich przystosowywaniu się do zupełnie odmiennych warunków Ziemi. To tak jakby każdy z nas dopiero miał się narodzić, pomyślała [...]” (s. 317, podkreśl. — K.U.). W strukturę nowoczesnej podmiotowości wpisana jest obietnica przemiany i rozwoju, na której zasadza się ryt inicjacyjny. Nowoczesność chętnie fantazjuje o spełnieniu takiej możliwości, a „wówczas sama rzeczywistość może funkcjonować jako ucieczka przed spotkaniem z Realnym”²³. Oczywiście Realne nie musi być doświadczane wyłącznie jako traumatyzujące „coś”, przedustawny brak, który istnieje na mocy swojego nieistnienia (a więc jako odwrotność Boga). Jako „drobna rzecz”, coś dostępnego, Realne wiąże się z doświadczeniem ekstatycznym. Fantazja rodzi się wówczas z pragnienia, by powtórzyć ów incydent. Towarzyszy jej żądanie, by ekstaza spełnienia stała się zasadą i prawem „ja”. Cóż robić, nowoczesność usiłuje zdyscyplinować Realne, które oczywiście zawsze wymyka się tej dyscyplinie i powraca. Jako morze w wierszu Swinburne’a. Jako gęstwina glonów na statku-arce, w której czają się Giganci, Obcy i szczury. Jako „drobna rzecz”, przez ułamek chwili widziana w blasku słońca.

²³ S. Žižek, *Jak czytać Lacana*, przeł. J. Kutyla, w: *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008, s. 73.

CZY SPŁACĄ SWOJE DŁUGI?

Władza i ekonomia w *Pieśni lodu i ognia* George'a R.R. Martina

GRA TYTUŁÓW

Uporządkujmy informacje bibliograficzne: *Pieśń lodu i ognia* to nagłówek serii powieści (dotychczas pięć tomów w latach 1996–2011, wyd. polskie 1998–2011) Amerykanina George'a R.R. Martina (ur. 1948). *Gra o tron* to z kolei tytuł pierwszego utworu z cyklu, a także niezwykle popularnego serialu telewizyjnego, realizowanego począwszy od roku 2011 przez stację HBO. Dodajmy od razu, że ekranizacja w zasadniczy sposób przyczyniła się do popularności cyklu w Polsce. Jeśli do roku 2011 Martin znany był jedynie miłośnikom *fantasy*, to później także i u nas stał się autorem porównywalnym pod względem czytelniczego powodzenia z samym Tolkienem.

Podwójna tytułatura nie byłaby może niczym niezwykłym, gdyby nie to, że akurat u Martina oba nagłówki konotują zupełnie różne porządki ideowe, estetyczne i poetyckie. Tytuł *Pieśń lodu i ognia* apeluje do tradycji archaicznej epiki, „lód” zaś i „ogień” wskazują dwie przeciwstawne jakości, siły, zasady czy też dwa elementarne pierwiastki, których harmonia zapewnia światu kosmiczny ład. Nietrudno odgadnąć, że w opowieści będzie mowa o zakłóceniu tego ładu i próbach jego przywrócenia. „Lód” wydaje się figurą entropii, uosobionej w postaci Innych, którzy przychodzą zza Muru i zarażają wszystko śmiercią

oraz wieczną zmarzliną. Jego przeciwwaga — „ogień” — będzie więc pierwiastkiem dynamizującym i życiodajnym, ale przecież równie niebezpiecznym, bo ciężącym ku ekstremum chaosu oraz zniszczenia. Rzecz w tym, by zachować i utrzymać równowagę między jednym a drugim, by rozkuć lody, a jednocześnie — kontrolować ogień. I, jak się wydaje, taka właśnie rola przypada pieśni, która ma pośredniczyć między skrajnościami.

W tekście cyklu tytułowa fraza pojawia się po raz pierwszy bodajże w tomie drugim, zatytułowanym *Starcie królów*. Podczas pobytu w Qarthu Daenerys Targaryen w pałacu tamtejszych magów skonfrontowana została z powidokami przeszłości i przyszłości. W jednej z komnat *khaleesi* ujrzała młodych rodziców pochylonych nad noworodkiem:

— Aegon — powiedział [mężczyzna — dop. K.U.] do kobiety, która leżała w wielkim drewnianym łożu, karmiąc piersią noworodka. — Jakie imię mogłoby być lepsze dla króla?

— Czy ułożysz dla niego pieśń? — zapytała.

— On już ma pieśń — odparł mężczyzna. — Jest księciem, którego obiecano, a jego pieśń to pieśń lodu i ognia (SK, 634¹).

Dla bohaterki, tak jak dla czytelników scena ta nie musi być zrozumiała. Wiemy, że mężczyzna z widzenia był podobny do brata Daenerys, bo w pierwszej chwili został z nim pomyłony. Imię noworodka — Aegon — każe się domyślać, że widzimy scenę sprzed kilkunastu lat, kiedy to dziedzicowi Targaryenów, rycerskiemu księciu Rhaegarowi, urodził się syn. Sam książę zgi-

¹ Utwory G.R.R. Martina z cyklu *Pieśń lodu i ognia* przytaczam według klucza: GT = *Gra o tron*, przeł. P. Kruk, Poznań 2011; SK = *Starcie królów*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2011; NM1 = *Nawałnica mieczy*, t. 1: *Stal i śnieg*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2012; NM2 = *Nawałnica mieczy*, t. 2: *Krew i złoto*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2012; UW1 = *Uczta dla wron*, t. 1: *Cienie śmierci*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2012; UW2 = *Uczta dla wron*, t. 2: *Sieć spisków*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2012; TS1-2 = *Taniec ze smokami*, przeł. M. Jakuszewski, Poznań 2011, cz. 1–2. Cyfra po symbolu wskazuje na numer strony.

nał nieco później podczas buntu Baratheonów i Starków, a jego klęska zdecydowała o upadku królewskiego rodu, śmierci Aerysa II (ojca Rhaegara) i wszystkich członków rodziny (z wyjątkiem młodszych dzieci Aerysa, to jest Viserysa i Daenerys). Zamordowany miał zostać również mały Aegon: gdy czytamy *Starcie królów*, nie wiemy jeszcze, że bohater ocalał (zamiast niego zginęło jakieś podstawione dziecko) i że wystąpi w piątej części cyklu, *Tańcu ze smokami* — także jako pretendent do tronu oraz ręki... swojej ciotki Daenerys².

Wszystko to jednak nie oddala podejrzeń, że księcia Rhaegara mogła zaślepić ojcowska duma. Niekoniecznie to Aegon musi okazać się wybrańcem, który przywróci harmonię, i niekoniecznie do niego należy „pieśń lodu i ognia”. Cykl nie został ukończony, więc w tej sprawie skazani jesteśmy na domysły, ale sam postawiłbym raczej na Daenerys. Od początku to jej wątek najbardziej odpowiada rytowi przejścia: bohaterka zyskuje mądrość, rozwija nie tylko duchowy, ale także magiczny potencjał, wreszcie zdobywa doświadczenia przydatne przyszłej królowej także poprzez konfrontację swoich iluzji z twardymi wymogami polityki. Ponadto pozostaje władczynią, której ambicje wykraczają daleko poza samo zdobycie i utrzymanie tronu — Daenerys chciałaby przeobrazić świat, czyniąc go bardziej sprawiedliwym.

Zwróćmy też uwagę, że pieśń oznacza u Martina coś więcej niż zajmującą historię o niezwykłych przygodach rycerzy i dam. To *epos*, słowo partycypujące w bycie, wyrażające przeznaczenie i aktualizujące los. To dostępna jedynie wybrańcom niejasna mowa wieszczków i wyroczni, to tajemny język snów, którego pamięć przetrwała tylko na odległych obrzeżach świata (choćby na mokradłach Reedów, skąd przybyli przewodnicy Brana Starka, Meera i Jojen). Niektórzy Targaryenowie — ale też Starkowie! — z takim właśnie słowem okazują się związani w szczególny sposób.

² Aegon ma większe prawa do Żelaznego Tronu. Po pierwsze, jest synem starszego brata *khaleesi*, po wtóre — według prawa Westeros mężczyźni dziedziczą przed kobietami.

Jeśli w cyklu Martina tytuł *Pieśń lodu i ognia* sygnalizuje typową konwencję fantasy mitopoetycznej³, to nagłówek *Gra o tron* zupełnie na odwrót — wskazuje na historię jako sferę *profanum*, gdzie walka polityczna rozgrywa się poza metafizyczną ramą (jakkolwiek ją rozumieć), obracając się stopniowo w Hobbesowskie *bellum omnium contra omnes*. W ostatnim rozdziale *Starcia królów* czytamy: „[...] wszędzie wojna... każdy walczy ze swym sąsiadem, a nadchodzi zima” (SK, 867). W takim świecie naszym przewodnikiem będzie już ktoś inny, mianowicie Cersei z domu Lannisterów: „W grze o tron umiera się albo zwycięża. Nie ma ziemi niczyjej” (GT, 510)⁴. Polski przekład grzeszy tu nadmierną dosłownością — Cersei mówi o czymś, co bardzo przypomina zmienną losową o rozkładzie zero-jedynkowym. Jak przy próbie Bernoulliego, tak i tu za każdym kolejnym podejściem do „gry” możemy tylko wygrać (zwyciężyć) lub przegrać (umrzeć). Nie ma mowy o partii nierozstrzygniętej, o wyniku pośrednim, neutralnym — o remisie. „Gra o tron” jest zatem taką rozgrywką, w ramach której za każdym razem stawiamy wszystko na jedną kartę. Prawdopodobieństwo ostatecznego sukcesu jest tu odwrotnie proporcjonalne do liczby kolejnych prób. Jeżeli zaś założymy, że „gra o tron” nie ma końca, to prawdopodobieństwo wygranej okaże się nieskończenie małe...

W arkana rozgrywki wprowadza nas również Petyr Baelish, znany jako Littlefinger⁵. Co ciekawe, sam bohater nie ma naj-

³ Termin Diany Waggoner. Zob. teŝe, *The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy*, New York 1978. W Polsce pojęcie spopularyzował Marek Oziewicz we wpływowym artykule: *Stulecie fantastyczne, stulecie fantasty. Literatura fantasty, rehabilitacja mitu, a poszukiwania nowej opowieści dla zjednoczonej ziemi*, „Kultura — Historia — Globalizacja” nr 1 [2007] (czasopismo internetowe Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego — <http://www.khg.uni.wroc.pl/files/Microsoft%20Word%20-%20Oziewicz.pdf> — dostęp: 30.09.2015). Por. tegoŝ, *Magiczny urok Narnii. Poetyka i filozofia „Opowieści z Narnii” C.S. Lewisa*, Kraków 2005.

⁴ W oryginale: „When you play the game of thrones, you win or you die. There is no middle ground”. G.R.R. Martin, *A Game of Thrones*, London 2011, s. 471.

⁵ „Lord Petyr «Littlefinger» Baelish jest jedną z najbardziej makiawelicznych po-

lepszego zdania o talentach królowej Cersei i — jak się zdaje — najchętniej sam sobie nadałby tytuł *master of this game*. Wiara w swój spryt oraz miłość własna są wyraźną skazą na powieściowym portrecie wytrawnego polityka. I jakkolwiek to knowania Littlefingera doprowadziły do zabójstwa Jona Arryna, które uruchomiło powieściową „grę o tron”, to przyszły upadek Baelisha wydaje się nieunikniony. Pamiętajmy jednak, że przy całym jego zadufaniu i narcyzmie to właśnie on udziela swojej podopiecznej (a także czytelnikom) tej oto nauki: „W grze o tron nawet najskromniejsze pionki są obdarzone własną wolą i czasami nie chcą wykonać posunięć, które dla nich zaplanowaliśmy. Zapamiętaj to sobie, Alayne. Tej lekcji Cersei Lannister do tej pory sobie nie przyswoiła” (UW1, 471).

Skoro nawet najtężsi „gracze” bywają zaskakiwani biegiem wydarzeń, to w takim razie przychodzi skonstatować, że „gra o tron” jest figurą świata zabsolutyzowanej przygodności. Dobitnie pokazuje to słynna scena ścięcia Eddarda Starka, które okazało się szokiem dla czytelników i widzów⁶. Martin bowiem złamał niepisaną umowę gwarantującą, że główny — jak mniemano — bohater wykaraska się z wszelkich tarapatów (przynajmniej aż do finału historii). Co ciekawe, fabularny zwrot stanowił kompletne zaskoczenie także dla powieściowych „graczy”, choćby dla „pajaka” Varysa czy też Cersei, którym nie przyszło do głowy, że młody król Joffrey, powodowany małostkową przekorą, odważy się złamać wcześniejsze

staci sagi”. M. Schulzke, *Uczestnictwo w grze o tron. Kilka lekcji od Machiavellego*, w: *„Gra o tron” i filozofia. Słowo tnie głębiej niż miecz*, red. H. Jacoby, W. Irwin, przeł. A. Romanek, Gliwice 2013, s. 53.

⁶ Dla potwierdzenia przywołam opinię znaną z internetu: „Scena śmierci Eddarda Starka była jedną z najbardziej szokujących scen w *Grze o tron*” (<http://westeros.pl/czy-jest-mozliwosc-ze-ned-stark-zyje/> — dostęp: 30.09.2015). Przytoczone zdanie rozpoczyna krótki wywód na temat tego, że namiestnik mimo wszystko mógł być uniknąć śmierci (zamiast niego zginął ktoś inny). Zupełnie to nieprawdopodobne, ale też pokazuje, jak trudno się fanom pogodzić ze śmiercią lubianego bohatera.

ustalenia. Przy ogromie zmiennych warunkujących bieg wydarzeń nawet najzręczniejsi politycy zawsze mogą przeoczyć kluczowy czynnik, tym bardziej że każdy z nich ma własne ograniczenia czy słabości. Z tych powodów figura „gry o tron” zaczyna niepokojąco przypominać nasze współczesne doznawanie świata. Według angielskiego krytyka i pisarza Johna Lanchestera

[w]szystko sprowadza się do tego, że świat tych powieści daje nam coś, co niezwykle rzadko pojawia się w komercyjnej prozie: nie mamy kompletnie pojęcia, co się dalej wydarzy.

Oto, jak sądzę, pierwszy powód nadzwyczajnej popularności i sukcesu *Gry o tron*. Odczucie niestabilności, niepewności co do przyszłych zdarzeń przemawia do dzisiejszych czytelników. Wszyscy czujemy się zaniepokojeni i niepewni przyszłości, każdemu z nas brak poczucia, że solidnie stoi na nogach. Trudno sfabularyzować ekonomiczną niepewność, dlatego więc nie przekazać takiego odczucia za pomocą podkoloryzowanej opowieści o wojnie Dwóch Róż?⁷

Zgadzam się z tą opinią na przekór — również cytującemu Lanchestera — Krzysztofowi Hoffmannowi. Zdaniem krytyka z ponańskiego „Czasu Kultury” urok sagi Martina polega przede wszystkim na tym, że realizuje ona naszą „kulturową potrzebę mitu”⁸. Ja sądzę, że taki akurat apetyt znacznie lepiej zaspokajałaby klasyczna *fantasy*. Wątpliwe jednak, czy opłacałoby się dziś tworzyć opowieść wymodelowaną ściśle według wzorów Tolkiena⁹. Obserwatorzy przemian konwencji dawno zauważyli, że co

⁷ J. Lanchester, *When Did You Get Hooked?*, „Londyn Review of Books”, vol. 35, nr 7 (11 April 2013), <http://www.lrb.co.uk/v35/n07/john-lanchester/when-did-you-get-hooked> (dostęp: 30.09.2015).

⁸ K. Hoffmann, *Pop, mały ekran, grube książki i widma ciągłości (ma motywach z pisarstwa Martina)*, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 174.

⁹ Co nie znaczy, że u Martina brakuje bezpośrednich aluzji na przykład do *Władcy pierścieni*. Scena ewakuacji Nocnej Straży z Pięści Pierwszych Ludzi, kiedy Grenn i Mały Paul ratują Sama Tarły’ego, niosąc go na plecach, odwołuje się do końcowego etapu wędrówki na Górę Przeznaczenia, gdy Samwise Gamgee, niczym nowy Szymon Cyrenejczyk, dźwiga Froda, chcąc ulżyć Powiernikowi Pierścienia. Przywołajmy wymianę kwestii u Martina. Grenn:

najmniej od końca lat osiemdziesiątych XX wieku jedną z możliwości rozwojowych jest tu „fantasy uhistoryczniona”¹⁰, gdzie wcale często pojawia się obraz dziejów jako sceny bezwzględnej walki o przetrwanie. W takim świecie „nie ma prawdziwych rycerzy, tak samo jak nie ma bogów. Ten, kto nie potrafi obronić się sam, powinien zginąć, żeby zrobić miejsce dla tych, którzy potrafią” (SK, 684). Jak widać, Sandor „Ogar” Clegane wyciągnął wnioski z praktycznej lekcji naturalistycznego darwinizmu. Inną sprawą jest to, że przez bohatera przemawia również egzystencjalna rozpacz...

W cyklu Martina wątki i motywy mitopoetyczne pełnią funkcję — rzecz można — suplementarną względem znajdujących się w centrum przedstawienia wątków pseudohistorycznych. A chodzi tu przecież o zupełnie różne sposoby motywacji fikcyjnych zdarzeń, co widać nawet w sposobie organizacji przestrzeni, bo z punktu widzenia dążeń do przywrócenia metafizycznego ładu kluczowe znaczenie mają wypadki rozgrywające się albo za Murem (zagrożenie za strony Innych), albo za Wąskim Morzem (Daenerys i jej *quest*). Owszem, wolno nam podejrzewać, że w ostatecznym rachunku konwencja mitopoetyczna weźmie

„Zaśpiewaj sobie jakąś piosenkę, jeśli chcesz...”. Tarly: „Nie znam żadnych piosenek, Grenn. Kiedyś znałem, ale wszystkie zapomniałem” (NM1, 253). Dla porównania podaję kwestię Froda: „Niestety, Samie [...]. Nic już nie pamiętam, a raczej wiem, że to przeżyłem, ale nie widzę tego oczyma pamięci. Nie zostało mi nic [...]” (J.R.R. Tolkien, *Władca pierścieni*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1990, t. 3: *Powrót króla*, s. 274). Inny przykład: jeśli ukryte przejście pod Murem zostało nazwane przez Tarly’ego Czarną Bramą (zob. NM2, 171), to nie z powodu swojego koloru (wrota wykonano z białego drzewa), lecz — zgadujemy — na pamiątkę Czarnej Bramy Mordoru.

¹⁰ Zob. G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 107–112. Oprócz Martina Trębicki za reprezentatywny uznaje tu cykl Stevena Eriksona *Malazańska księga poległych* (dziesięć tomów z lat 1999–2011). Moim zdaniem do tej odmiany *fantasy* można również zaliczyć cykle polskich autorów — pięcioksiąg o wiedźminie Gerałcie Andrzeja Sapkowskiego (1994–1999) i niedokończoną serię o Szererze Feliksa W. Kresa (wł. Witolda Chmieleckiego), której trzon stanowi sześć powieści z lat 1992–2005.

górze i to właśnie ona zapewni ratunek nieszczęsnym Siedmiu Królestwom (ta nazwa to oczywiście aluzja do anglosaskiej heptarchii), które jednak najpierw doświadczą katastrofy i kompletnej ruiny¹¹. Samo bowiem Westeros jest (metafizycznie) *krainą upadłą*, coraz bardziej oddalającą się od opisywanego przez Tomasza Hobbesa stanu naturalnej dzikości. I zapewne nie przez przypadek zostało ono przedstawione tak, by aluzyjnie odnosiło się do historii i współczesności tego Zachodu, którego sami czujemy się częścią.

POWRÓT KRÓLA?

Powołując się na prace Michela Foucaulta, amerykański filozof Chad William Timm zwrócił uwagę na względność, jaką w świecie wymyślonym przez Martina charakteryzuje się relacja między racjonalnością a szaleństwem¹². To wynik działania przywileju władzy, związanego z prawem dowolnego kategoryzowania i – by użyć frazy popularnej wśród współczesnych polityków – „narzucania swojej narracji”. Komentując spór, który rozgorzał między królem Robertem Baratheonem a Eddardem Starkiem po wydaniu przez władcę rozkazu zgładzania Daenerys i jej nienarodzonego dziecka, amerykański autor zauważa:

Zamiast uzasadniać wszystkie swoje działania nienawiścią [do rodu Targaryenów – K.U.], która stanowiłaby dowód jego błędnej logiki, argument Roberta bazuje na rzekomym szaleństwie rodziny Targaryenów. Robert – na mocy zajmowanego stanowiska władcy i swojego królewskiego autorytetu pana Siedmiu Królestw – uznaje działania Aerysa za szalone, aby usprawiedliwić swoje własne poczynania¹³.

¹¹ Dłatego nie mam dobrych wieści dla fanów Jona Snowa. Dla dobra bowiem fabularnej dramaturgii całego cyklu *Mur musi upaść*.

¹² Zob. Ch.W. Timm, „Dość tego szaleństwa!” *Wiedza, władza i obłęd w „Pieśni lodu i ognia”*, w: „*Gra o tron*” i filozofia... Jak zauważa Daenerys (to retoryczne pytanie jest właściwie puentą pierwszego tomu cyklu): „Czy aż tak daleko od szaleństwa do mądrości?” (GT, 834).

¹³ Tamże, s. 277.

Te spostrzeżenia prowadzą autora do rewizjonistycznego wniosku: nie mamy żadnego dowodu szaleństwa „Obłąkanego Króla” Aerysa II! Dysponujemy wyłącznie relacjami i zapewnieniami jego przeciwników. Rozwińmy to rozumowanie: czy można wykluczyć, że król Aerys — jakkolwiek był osobnikiem skłonny do okrucieństw (ale czy w stopniu większym niż na przykład taki Joffrey?) — dążył do wzmocnienia swojej pozycji, ograniczając wpływy wielkich panów feudalnych: Baratheonów, Starków, Arrynów, Tullych i innych? W takim stanie rzeczy bunt byłby reakcją anarchizujących królestwo możnowładców, rozgłaszanie zaś wszem i wobec opowieści o szaleństwie Aerysa byłoby częścią ich propagandy¹⁴.

Trzeba zauważyć, że z uwagi na strategię narracyjną w cyklu Martina, gdzie medium prowadzonego w trzeciej osobie opowiadania stanowi zawsze konkretny bohater¹⁵, czytelnik jest narażo-

¹⁴ Pamiętajmy, że wydarzenia stanowiące bezpośredni powód rebelii — to jest uprowadzenie przez księcia Rhaegara Lyanny Stark (siostry Eddarda Starka i narzeczonej Roberta Baratheona) oraz zgładzenie przez Aerysa możnych (ojca i starszego brata Neda), którzy domagali się kary dla porywacza — również zostały nam przedstawione przez stronę zainteresowaną taką wersją. Wiele wskazuje na to, że Lyanna zbiegła z Rhaegarem z własnej woli, uchodząc między innym przed perspektywą małżeństwa z Robertem. Prawda, że zabójca króla Aerysa Jaime Lannister wydaje się szczerze przekonany o obłędzie ostatniego z Targaryenów. Tyle że zabójstwo władcy było umotywowane również poczuciem lojalności Jaimego wobec własnego ojca: „Jaime był synem lorda Tywina na długo przed tym, nim wstąpił do Gwardii Królewskiej” (NM1, 164).

¹⁵ Takie stwierdzenie jest oczywiście pewnym uproszczeniem, które wymusza ekonomia wywodu. W istocie pozycja opowiadacza w cyklu Martina oscyluje między perspektywą auktorialną a personalną, związaną z bohaterem prowadzącym w danym rozdziale. Pierwsze zdanie pierwszego rozdziału zasadniczej części *Gry o tron* — „Ranek był pogodny, lecz zimny, co zwiastowało koniec lata” (s. 18) — pochodzi z partii, w której funkcję narracyjnego medium pełni Bran, jeden z młodszych synów Eddarda (Neda) Starka. Bran liczy sobie ledwie siedem lat, urodził się i wychowywał podczas długiego i ciepłego lata (pory roku w świecie, o którym opowiada Martin, trwają nawet kilkanaście lat). Spostrzeżenie narratora nie odnosi się zatem do horyzontu poznawczego wiodącej postaci — jest raczej uwagą sformułowaną z perspektywy quasi-

ny na to, że pochopnie wyróżni perspektywę jednej z postaci, zwłaszcza tej, która należy do jego ulubionych. Na początku historii możemy więc sądzić, że rodzinna i polityczna idylla na północy, znajdującej się w dziedzicznym władaniu rodu Starków, ma trwałe podstawy — zaś surowy klimat wyłącznie dodaje kolorytu tej arkadii. Ugruntowana wydaje się również władza Roberta Baratheona, jakkolwiek od przewrotu, który dał mu tron, minęło ledwie piętnaście lat. Wszelako lektura cyklu Martina wymaga skonfrontowania ze sobą różnych perspektyw, a nie podążania za jedną z nich. Gdy w pierwszych tomach cyklu spoglądamy na powieściowe wydarzenia z perspektywy Starków, Baratheonów, Lannisterów — a więc rodów, które najwięcej skorzystały na upadku Targaryenów — możemy w ogóle pominąć kwestię, czy król Robert miał prawa do Żelaznego Tronu.

Tymczasem jako jednolity organizm państwowy i polityczny królestwo było nierozzerwalnie związane z rodem Targaryenów. Brutalny podbój, rozpoczęty przez Aegona I i jego siostry, przyniósł zagładę paru lokalnym dynastiom, ale jednocześnie doprowadził do zjednoczenia Siedmiu Królestw, które wcześniej pozostawały areną niekończących się wojen. Charakterystyczne, że w Westeros łaska monarsza polega nade wszystko na przyjęciu kogoś „w obręb królewskiego pokoju” (zob. SK, 820; NM1, 214; NM2, 391; TS2, 224). Król zatem okazuje się w pierwszej kolejności *szafarzem pokoju* i właśnie z tą mocą wiąże się jego sakra. Skoro tak, to już sama wojna domowa i wszystkie związane z nią nieszczenia śmiało mogą być uznane za znak, że władza trafiła w niegodne ręce.

Jest to oczywiście argument obosieczny, bo przecież z powodzeniem mogą po niego sięgnąć buntownicy dowodzący, że do rebelii popchnęły ich nieprawości, których dopuścił się sam

-obiektywnej... Innym przykładem wypowiedzi trzecioosobowego narratora, która wyraźnie rozszerza perspektywę postaci, a nawet ją weryfikuje i jej zaprzecza, jest choćby to zdanie: „W r z e c z y w i s t o ś c i Sansa nie знаła jeszcze Joffreya, lecz zdążyła się już w nim zakochać” (GT, 149 — podkreśl. K.U.).

król i które uczyniły go niegodnym tronu — sakra zaś przeszła na kogoś innego. Tak twierdzili stronnicy Roberta, powołując się zarazem na odległe pokrewieństwo między oboma rodami. W ten sposób zmiana panującej dynastii zachowała pewne pozory ciągłości, tak jakby chodziło o to, by sprostać wymaganiom doktryny dwóch ciał króla¹⁶, która szczególnie mocno naznaczyła anglosaskie myślenie o prawnych podstawach władzy królewskiej.

Robert Baratheon występował zatem jako sukcesor Targaryenów. Wszelako taki sposób legalizacji jego rządów wchodził w jawny konflikt z poczynaniami nowego króla, choćby z wyjęciem spod prawa wszystkich członków dawnej dynastii — po śmierci Rhaegara i zabójstwie Aerysa ludzie Lannisterów dokonali okrutnego mordu na żonie następcy tronu oraz jego potomkach (choć, o czym długo nie wiemy, księżę Aegon ocalał). Król Robert autoryzował wszystkie te polityczne mordy, sam też nigdy nie zrezygnował z zamiaru przeprowadzenia skrytobójczego zamachu na zbiegłych i wygnanych młodocianych spadkobierców króla Aerysa. W rezultacie pozory sukcesji nie mogły przesłonić tego, że władza Roberta zasadzała się po prostu na brutalnej sile i poparciu najważniejszych rodów. Wraz z tym rozpoznanie okazało się, że po Żelazny Tron sięgnąć może każdy, kto dysponuje odpowiednią liczbą wojsk i poparciem możnych. I tak też się stało po śmierci pierwszego z Baratheonów. Żadnych co do tego wątpliwości nie miał jeden z pretendentów, król Renly, skądinąd młodszy z braci króla Roberta:

— Powiedz mi, jakie prawa do Żelaznego Tronu miał mój brat Robert? [...] Och, mówiło się coś o więzach krwi między Baratheonami a Targaryenami, o ślubach sprzed stu lat, drugich synach i starszych córkach. Takie sprawy nie obchodzą nikogo poza maestrami. Robert zdobył tron z młotem w dłoni. — Zatoczył ręką krąg, wskazując na płonące od ho-

¹⁶ Zob. E.H. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski i A. Krawiec, red. nauk. J. Strzelczyk, Warszawa 2007.

ryzontu po horyzont ogniska. — Oto moje prawa, tak samo dobre jak te, które miał Robert (SK, 323–324).

Słowa te oznaczają jednak, że wraz z upadkiem Targaryenów w Siedmiu Królestwach rozpoczął się legitymizacyjny kryzys władzy, skutkiem którego pretendenci nie różnili się niczym — jak oceniłby to stary dobry Edmund Burke — „od bandy uzurpatorów, którzy rządzą lub raczej rabują na tym też padole bez jakiegokolwiek prawa czy tytułu do posłuszeństwa swych poddanych”¹⁷.

Po ścięciu Eddarda Starka jego syn Robb obwołany został przez swych chorążych królem północy, co oznaczało secesję prowincji i rozpad jedności królestwa. W oczach czytelników intronizacja Robba może się wydawać uzasadniona: wiemy, że król Joffrey Baratheon nie był synem Roberta, lecz narodził się z kazirodczego związku. W dodatku Lannisterów kompromitują ich knowania, podczas gdy Robb występuje jako mściciel swojego ojca i obrońca rodziny. Posłuchajmy jednak, jak król północy odnosi się do perspektywy rozpadu królestwa, wysyłając Theona Greyjoya z misją do lorda Balona: „Jeśli ja jestem królem północy, on może zostać królem Żelaznych Wysp, jeśli tego właśnie pragnie. Z chęcią zaoferuję mu koronę, jeśli pomoże nam obalić Lannisterów” (SK, 108¹⁸).

Można by zapytać, jakim prawem Robb proponuje innym możnowładcom rozbiór królestwa. Kłóci się to z hołubionym przez fanów wyobrażeniem rycerskiego młodzieńca, bo przecież w ten sposób przemawia polityczny cynizm. Widać wyraźnie, że Stark troszczy się wyłącznie o północ, los innych prowincji jest mu obojętny. Okazuje się również, że bohater nie ma większych złudzeń co do własnej królewskiej godności:

- Twoi lordowie obwołali cię swym królem.
- I równie łatwo mogą mnie odwołać (SK, 106).

¹⁷ E. Burke, *Rozważania o rewolucji we Francji*, wstęp L.G. Mitchell, przeł. i przypisami opatrzyła D. Lachowska, Warszawa 2008, s. 88.

¹⁸ Misja Greyjoya dała zresztą początek ciągowi wydarzeń, który doprowadził do katastrofy Starków.

Władza zasadzająca się wyłącznie na wyborze poddanych nie posiada metafizycznej sankcji i jest zależna tylko od gry sił politycznych oraz ich doraźnego układu. Odnosząc się niegdyś do publicystycznych wystąpień angielskich entuzjastów francuskiej rewolucji, Edmund Burke włożył sporo wysiłku w wykazanie, że elekcja nie może być jedyną legitymacją monarchii. Równie istotne, a nawet ważniejsze jest zachowanie sukcesji, albowiem tylko wtedy „nasze [chodzi o poddanych — K.U.] swobody mogłyby trwać nieprzerwanie i uchodzić za uświęcone jako nasze dziedziczne prawa”¹⁹. W ten sposób ciągłość sukcesji okazuje się gwarancją zachowania swobód i praw poddanych oraz samego królewskiego pokoju.

Wskutek upadku Targaryenów Westeros pogrąża się w stanie bezkrólewia i bezprawa. Nie chodzi tu bynajmniej o sam realny kryzys polityczny, wojnę domową, postępujący rozkład państwa, demoralizację elit oraz całego społeczeństwa. Rzecz w tym, że bez względu na to, kto by zasiadł na Żelaznym Tronie, rządy te okażą się władzą, którą potencjalnie każdy może zakwestionować. Najbliższa prawdy wydaje się tu Brienne z Tarthu: „Robert też nie miał praw do tronu. Nawet Renly tak mówił. Prawowitego króla zamordował Jaime Lannister, po tym, jak Robert zabił nad Tridentem jego prawowitego dziedzica. Gdzie wtedy byli bogowie? Oni nie dbają o ludzi, tak samo jak królowie o wieśniaków” (SK, 508).

Zwróćmy uwagę, że zerwanie ciągłości sukcesji, stawiające pod znakiem zapytania prawomocność władzy, wiąże się ponadto z kryzysem metafizycznym. Restauracja królestwa i powrót prawowitego monarchy wymagają zatem odbudowy przekonania o istnieniu transcendentnych względem realnej polityki źródeł suwerennej władzy. Żadna rozgrywka polityczna ani też jej rezultat nie mogą zostać uprawomocnione same przez się. Do tego potrzebne jest ugruntowanie reguł tej rozgrywki w jakiejś zewnętrznej względem niej sferze — tak wygląda główne za-

¹⁹ E. Burke, *Rozważania o rewolucji...*, s. 99.

łożenie filozofii politycznej, która została wpisana w *Pieśń lodu i ognia*.

Jako się rzekło, w uniwersum wymyślonym przez Martina to Daenerys Targaryen wydaje się najbardziej predysponowana do tego, by odegrać rolę odnowicielki ładu. I nie decydują o tym ani jej talenta, ani charakter, lecz to, że właśnie dzięki niej „po raz pierwszy od setek lat noc ożyła muzyką smoków” (GK, 838). To Daenerys w upadłym świecie obudziła „dawne moce” (SK, 847). Inna sprawa, że odnowiciele ładu ratują zazwyczaj świat niekoniecznie dla samych siebie...

CO JEST WIĘKSZE OD SAMEGO KRÓLA?

„Pająk” Varys, służący kolejnym monarchom z Siedmiu Królestw jako — powiedzielibyśmy — szef tajniaków, sformułował własną teorię władzy, którą przedstawił Tyrionowi Lannisterowi: „Władzę ma ten, kogo ludzie uważają za sprawującego władzę. Nie więcej ani nie mniej” (SK, 123–124).

Koncepcja władzy jako „komedianckiej sztuczki”, „cienia na ścianie” (SK, 124) nie musi wcale brzmieć zaskakująco w ustach kogoś, kto niegdyś terminował w wędrownej trupie teatralnej z Lys za Wąskim Morzem. Kariera Varysa, plebejusza i cudzoziemca, wydaje się zupełnie niezwykła. Bohater wszak od czasów Aerysa pozostaje członkiem małej rady królewskiej, chciałoby się rzec — kolejnych rządowych gabinetów, a jako przełożony szeptaczy kojarzy się bardziej z wszechwładnymi szefami służb specjalnych w nowoczesnych państwach niż z dostojnikiem na dworze królewskim w feudalnym świecie quasi-średniowiecza. Przy tym wszystkim mieni się jednym z niewielu, którym istotnie zależy na losie królestwa i dobru poddanych (zob. GT, 660). Taki człowiek nie może więc lekceważyć władzy, nawet jeśli uznaje, że nie ma ona żadnego rzeczywistego źródła i jest — najdosłowniej — iluzją. Choć władza

jest tylko cieniem, to jednocześnie — podkreśla Varys — „cienie potrafią zabijać” (SK, 124)...

Sama metafora „cienia” jest złożona, sugeruje bowiem iluzoryczność jawnego przedstawienia władzy (jako swego rodzaju spektaklu), a zarazem realność tego, co za tronem, tego, co w cieniu, za teatralnymi kulisami. Przy czym porządek motywacji zostaje odwrócony: wszak to zza kulis reżyseruje się przedstawienie, a więc to cień powoduje tym, co realne — oto mądrość doświadczonego tajniaka! Niewykluczone jednak, że za tronem kryje się zupełnie inny cień niż ten, który rzucają służby bezpieczeństwa...

„There is something behind the throne greater than the king himself”, „Za królewskim tronem stoi coś, co jest większe od samego króla” — powiedział William Pitt (starszy) w słynnej mowie, którą wygłosił 2 marca 1770 przed Izbą Lordów. Kiedy Eddard Stark rozpoczyna swoją — tak nieszczęśliwie zakończoną — misję namiestnika, dowiaduje się ze zgrozą, że skarb jest pusty, a królestwo tonie w długach. Na pierwszym posiedzeniu małej rady z udziałem Starka pełniący funkcję starszego nad monetą (a więc jakby ministra skarbu) Petyr Baelish oznajmia bez cienia zażenowania:

[...] skarbiec już od lat jest pusty. Będę musiał pożyczyć pieniądze. Bez wątpienia znajdziemy pomoc u Lannisterów. Jesteśmy winni lordowi Tywinowi jakieś trzy miliony smoków, więc sto tysięcy nie zrobi większej różnicy. [...] Korona jest zadłużona na ponad sześć milionów w złocie [...]. Głównie u Lannisterów, ale pożyczaliśmy też od lorda Tyrellla, z Żelaznego Banku w Braavos oraz od kilku kompanii handlowych z Tyr. Ostatnio musiałem nawet odwołać się do Wiary. Wielki Septon targuje się bardziej niż domijski kupiec (GT, 296–297).

Beztroska bohatera zdumiewa, tym bardziej że kolejną pożyczkę traktuje on niczym dobry dowcip lub scenkę z komedii. A przecież Petyr Baelish zyskał sławę finansowego geniusza, który „tworzy swoje złoto z niczego, jednym skinieniem dłoni” (NM1, 271). W istocie albo talenty Littlefingera zostały przeszacowane, albo nawet jego geniusz nie nadążał za finansowymi po-

trzebami. By wypełnić dziurę w budżecie, Littlefinger zaciągał kolejne pożyczki najpierw u Lannisterów, a później gdzie tylko się dało, w tym także w zamorskich bankach. Można podejrzewać, że Baelish najzupełniej rozmyślnie grał na destabilizację finansów i całego królestwa, licząc na to, że podczas przyszłego kryzysu umocni własną pozycję polityczną i odpłaci za upokorzenia z lat młodości.

Inny jest problem z Lannisterami. W powieściowym świecie uchodzą oni za najbogatszy ród Westeros, znajdujące się zaś w ich ziemiach kopalnie złota zapewniają im stały dochód²⁰. Lord Tywin chętnie udzielał więc pożyczek królowi Robertowi, uzależniając w ten sposób od siebie koronę (pod koniec swojego panowania król Robert Baratheon stał się w istocie marionetką Lannisterów). Bogactwo lordów Casterly Rock stało się „przysłowiowe”, w Siedmiu Królestwach chętnie powtarzano frazę „bogaty jak Lannister” (GT, 435) albo „Lannister zawsze płaci swoje długi” (GT, 476)²¹. W wersji mniej eleganckiej: „Jakiś głupiec zażartował kiedyś, że nawet kał lorda Tywina świeci, upstrzony złotymi plamkami” (GT, 635). To ostatnie powiedzenie szczególnie dobrze zapamiętał syn Tywina Tyrion, który wystrzelił do własnego ojca z kuszy, kiedy ten akurat przebywał w wychodku²²:

²⁰ To nieco zaskakujące, bo w średniowieczu kopaliny należały do korony, co było oczywiste jeszcze dla Goethego: „To wszystko w ziemi leży zakopane, / A ziemia jest cesarza i wszystko, co w niej tkwi” (J.W. Goethe, *Faust*, przeł. B. Antochewicz, Wrocław 1992, s. 186). Jeśli władcy udzielali przywileju eksploatacji jakichś złóż, to na zasadzie koncesji — tak jak czynią dzisiejsze państwa. To, co w ziemi, nie mogło być prywatną własnością!

²¹ Przyznaję, może nieco niepokoić, że po raz pierwszy w tekście słowa te padają z ust Tyriona Lannistera. Z czasem okazuje się jednak, że używane są powszechnie i trudno zakładać, że to dopiero karzeł wymyślił te powiedzonka i je spopularyzował, aczkolwiek...

²² Wygląda to dość makabrycznie, niemniej Tyrion w ten sposób wyłącznie wyrównuje rachunki z ojcem, który synem-karłem pogardzał od chwili jego narodzin (zob. „Každy karzeł jest bękartem w oczach ojca” — TS1, 155). Czytelnik wie doskonale, że w gruncie rzeczy Tyrionem powoduje nieodwzajemnione pragnienie akceptacji i jeśli bohater się mści, to dla-

Fetor, który wypełnił wychodek, świadczył jednak dobitnie, że często powtarzany żart o jego ojcu był tylko kolejnym kłamstwem. Okazało się, że Tywin Lannister wcale nie srał złotem (NM2, 467).

Groteskowa śmierć najpotężniejszego polityka Westeros, który wyniósł na tron trzech kolejnych królów, posiada wcale bogatą symbolikę. Tywin zostaje zdemaskowany jako ktoś, kto wyłącznie w kiepskim stylu parodiuje prawowitego monarchę (zasiada w wychodku zamiast na Żelaznym Tronie). Przypisywana mu zaś „alchemiczna” moc zamiany gówna w złoto okazuje się iluzoryczna, co więcej, czytelnikowi cyklu Martina niepokojąco kojarzyć się może z jakąś bluźnierczą i skatologiczną wersją substancjalnego Przemienienia, które Jochen Hörisch określił mianem „ekonomii hostii” jako medium gwarantującego nierozzerwalność związku słowa i ciała w feudalnym świecie²³. Tywin umiera jako anty-król, przeniewierca, antyteza władcy, którego słowa można by zaufać, fizyczny zaś rozkład jego zwłok — ich smród zakłóca podniosłe uroczystości pogrzebowe na początku kolejnego tomu, *Uczty dla wron* — kontynuuje wątek swego rodzaju zemsty biologii na polityku, który ufał wyłącznie wiecznej chwale rodu Lannisterów, a swojej wizji tej chwały gotów był podporządkować absolutnie wszystko i wszystkich.

O tym, że zobowiązania finansowe mogą się niekiedy okazać warte dokładnie tyle co papier zużyty do podtarcia tyłka, poucza epizod, w którym Tyrion wystawia niebotycznej wartości weksle

tego, że został wcześniej przez rodzinę upokorzony i skrzywdzony. Choć fizycznie poczwarny i skłonny do cielesnych uciech, jako zmodernizowana wersja Ryszarda III Tyrion obdarzony został żywą i błyskotliwą inteligencją, a ostatecznie — co odkrywamy nie bez zaskoczenia — bohater okazuje się intrygantem, a zarazem intelektualistą; hedonistą, ale też osobą skłoną do empatii; egoistą, ale w chwili próby zdobywającym się na spory heroizm (zob. Ch. Robichaud, *Traf moralny Tyriona Lannistera*, w: „*Gra o tron i filozofia...*”). Nic dziwnego, że ta złożona postać okazała się ulubieńcem fanów zarówno powieści Martina, jak i serialu HBO (znakomita rola Petera Dinklage’a).

²³ Zob. J. Hörisch, *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Frankfurt a/M 1992.

w zamian za przyjęcie go do grona najemników z kompanii — *nomen omen* — Drugich Synów. Na pierwszy rzut oka Lannister został przy tej okazji złupiony. On sam jednak uważa, że zrobił dobry interes, kupując „stalowe miecze w zamian za p a p i e r o w e s m o k i” (TS2, 546 — podkreśl. K.U.). Wszak Drudzy Synowie mogą zostać spłaceni tylko wtedy, gdy ziszczą się plany Tyriona. Tym samym karzeł zdobył stronników, którzy we własnym interesie zmuszeni będą wspierać jego poczynania: „Jeśli kiedyś wróci do Westeros i odzyska dziedzictwo, będzie miał całe złoto Casterly Rock. A jeśli nie, no cóż, będzie martwy i jego nowi bracia będą mogli podetrzeć sobie dupę dokumentami” (TS2, 546).

Choć w epilogu ostatniej z wydanych dotąd części cyklu, *Tańca ze smokami*, młodszy brat lorda Tywina ser Kevan Lannister godzi się z myślą, że rodowe złoto mogłoby w ostateczności zostać przeznaczone na pokrycie długów korony (zob. TS2, 666), jest już za późno²⁴. Sam Kevan ginie jeszcze tego samego wieczoru w zamachu przygotowanym przez Varysa, a finanse królestwa po staremu pozostają w opłakanym stanie... Już krótko po śmierci Tywina jego córka, a zarazem królowa-regentka Cersei wstrzymała spłatę długów, przyznając się tym samym przynajmniej do częściowej niewypłacalności korony:

Choć dochody korony są duże, nie wystarczają na pokrycie długów zaciągniętych przez Roberta. W związku z tym postanowiłam odłożyć do chwili zakończenia wojny spłatę sum, jakie jesteśmy winni Świętej Wierze i Żelaznemu Bankowi w Braavos. — Nowy Wielki Septon z pewnością załamię święte ręce, a Braavosowie będą lamentować wniebogłosy, ale co z tego? (UW1, 345).

²⁴ W piątym odcinku czwartego sezonu serialu *Gra o tron*, zatytułowanym *Pierwszy tego imienia* (*First of His Name*), Tywin Lannister informuje swoją córkę Cersei, że złoża w ich kopalniach zostały wyczerpane już jakiś czas temu, co stanowi najbardziej skrywaną tajemnicę. Byłaby to dodatkowa motywacja do agresywnej polityki: lord Tywin mógł skorzystać z pierwszej sposobności do zaognienia konfliktu i rozpętania wojny domowej, zanim sekret się wydał, a pozycja jego rodu zaczęła słabnąć. Wspomniana tu rozmowa lorda Tywina z Cersei nie ma jednak pierwowzoru w powieści.

Wbrew przysłowiu Lannisterowie nie płacą wszystkich długów... Decyzja Cersei okazała się krótkowzroczna i bardzo kosztowna. Umożenie zobowiązań wobec Wiary wymagało od regentki zgody na restytucję zbrojnych zakonów (które niegdyś rozwiązali Targaryenowie). Dzięki temu nowy, ambitny Wielki Septon zyskał nadzwyczajną pozycję, a jego pierwszą ofiarą padła sama Cersei. Nie trzeba też było długo czekać na reakcję zamorskich banków. Zwłaszcza największy i najpotężniejszy z nich, Żelazny Bank z Braavos, nie tylko zamknął kredyt kupcom z Westeros (zob. UW2, 246), ale także zaczął finansować przeciwników Lannisterów, tak jakby dysponował koroną Siedmiu Królestw na mocy dłużnego zastawu. Owszem, jak się wydaje, pierwszy pretendent nie został najszcześliwiej wybrany. Czytelnicy cyklu nie mają jeszcze tej pewności co widzowie serialu, ale i tak mogą podejrzewać, że Stannis Baratheon sromotnie przegrał bitwę z Ramsayem Boltonem (na razie wiemy tylko tyle, że Bolton obwieścił swoje zwycięstwo w liście do Jona Snowa; nie wiemy jednak, czy pisał prawdę — zob. TS2, 612). Można jednak podejrzewać, że nawet śmierć Stannisa nie będzie oznaczała końca knoń bankierów...

Rzecz to bardzo ciekawa w uniwersum nawiązującym do średniowiecza, ale u Martina obieg finansowy, jak się wydaje, znajduje się poza bezpośrednią kontrolą władzy monarszej. Po objęciu tronu król Robert Baratheon zachował — powiedzielibyśmy — dotychczasową walutę. Monety z najszlachetniejszego kruszcu, złota, po staremu pozostały „smokami”, choć trójgłowy żmij był godłem Targaryenów. Robert pieczętował się ukoronowanym jeleniem, wszelako srebrne „jelenie” były pośledniejszym pieniądzem. A przecież moneta z godłem i wizerunkiem władcy stanowiła jeden z najważniejszych symboli jego suwerenności! Bliższe raczej czasom nowoczesnym niż średniowieczu wydaje się również to, że u Martina handel zasadza się na kredycie. I nie tylko handel, bo w istocie — co, jak widzieliśmy, odkrył Tyrion Lannister — na kredycie (zaufania) opiera się sama władza.

W uniwersum stworzonym przez Martina intrygująca wydaje się również sieć globalnych zależności ekonomicznych. Co ciekawe, zaznacza się ona coraz wyraźniej w miarę postępującego kryzysu, który spowodowała polityka Daenerys: „To aroganckie dziecko postanowiło zniszczyć handel niewolnikami. Ale ten handel nie ogranicza się do Zatoki Niewolniczej. Jest częścią morza wymiany okalającego cały świat, a smocza królowa zmaciła wody” (TS1, 380).

Na doniosłość ekonomicznego tła wydarzeń w *Pieśni lodu i ognia* szybko zwrócono uwagę. Chętnie też doszukiwano się u Martina aluzji do aktualnych problemów, zestawiając na przykład postępowanie Żelaznego Banku z działaniami Międzynarodowego Funduszu Walutowego²⁵. Ku pokrzepieniu pozwolę sobie jednak przypomnieć, że sami Braavosowie wywodzili się od niewolników, którzy przed wiekami zbiegli ze starożytne-go imperium Valyrii. Jakkolwiek dziwnie to zabrzmie, bankierzy u Martina niekoniecznie muszą wspierać wysiłki mające przywrócić dotychczasowy ład polityczno-ekonomiczny. Bardziej prawdopodobne wydaje mi się, że w pewnym momencie Żelazny Bank udzieli wsparcia Daenerys, a wtedy nie tylko zadrżą społeczno-ekonomiczne posady całego uniwersum *Gry o tron*, ale też spełni się millenarystyczny sen o królestwie wszystkich wydziedziczonych, wszystkich „kalek, bękartów i im podobnych” (GT, 257).

²⁵ Zob. teksty opublikowane na stronach internetowych popularnych periodyków, np. A. Ozimek, *Game of Thrones Economics: Why Doesn't Westeros Have A Central Bank?*, <http://www.forbes.com/sites/modeledbehavior/2015/04/18/game-of-thrones-economics-why-doesnt-westeros-have-a-central-bank/>; J. Tankersley, *Four ways Westeros explains our economy*, www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2015/06/12/four-ways-westeros-explains-our-economy/. Por. M. Żuławiński, *Czego „Gra o tron” uczy o finansach* na portalu „Bankier”, <http://www.bankier.pl/wiadomosc/Czego-Gra-o-tron-uczy-o-finansach-3098212.html>. W otwartym serwisie internetowym YouTube można też znaleźć filmik z rejestracją wykładu Matthew McCaffreya z Uniwersytetu w Manchesterze o ekonomii w świecie *Gry o tron*. Zob. www.youtube.com/watch?v=a-lquC65ezwY (dostęp do wszystkich wymienionych stron: 30.09.2015).

Tak czy owak pozostaje dylemat: czy to naprawdę bogowie czynią ludzi władcami, czy może raczej otwarty kredyt w największym banku na świecie? A może sakra polega na tym, że wybór bogów i bankierów bywa niekiedy zbieżny? Bo tylko wtedy restauracja okazuje się tożsama z rewolucją, rewolucja z restauracją, odnowa zaś świata realizuje się przez jego przemianę.

OBRÓT, WYPARCIE REALNEGO I SKARB POEZJI

„Poezja wirtualna” Tadeusza Różewicza

RÓŻEWICZ 2.0

„*Recycling* składa się z trzech części: I Moda, II Złoto, III Mięso. O ile Złoto ma jeszcze strukturę długiego «wiersza», to Moda i Mięso są gatunkiem poezji «wirtualnej»” (R, 65)¹ — pisał Tadeusz Różewicz (1921–2014) w odautorskiej nocie do poematu.

Ta quasi-gatunkowa kwalifikacja — „poezja wirtualna” — jawi się dość zagadkowo, zważywszy że utwór Różewicza z powodzeniem mieści się w tak charakterystycznej dla tego autora formule kolażu, co najlepiej widać właśnie w obu skrajnych częściach poematu. Wszelako elementy kolażu występują również w partii środkowej, zatem opozycja między częściami utworu nie przedstawia się znowu aż tak wyraźnie, jak to proklamował autor. Można by przyjąć, że nowe określenie, „poezja wirtualna”, służy aktualizacji, wpisaniu tego, co znane skądinąd i „dobrze sprawdzone” (kolaż), w „świeży” (w latach dziewięćdziesiątych XX wieku) kontekst cyberkultury czy — jak chciałby

¹ Cytaty z poematu *Recycling* oznaczam skrótem „R” i podaję według wydania: T. Różewicz, *Poezja*, t. 4, w: tegoż, *Utwory zebrane*, Wrocław 2006, s. 40–65. Cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony. Pierwodruk poematu miał miejsce w „*Twórczości*” 1998, nr 3, 4. W tym samym roku ukazał się tom *Zawsze fragment. Recycling*. Gwoli bibliograficznej ścisłości dodam, że przedpremierowe ułamki poematu pod tytułem *Recycling 1944–1994* zostały ogłoszone w miesięczniku „*Śląsk*” 1997, nr 3.

Andrzej Skrendo — „postmoderny”². Aktualizacja ta oznacza, po pierwsze, „powrót” „starego” Różewicza (z okresu *Et in Arcadia ego, Spadania, Non-stop-shows*) — mamy więc do czynienia z motywem reaktywacji. Po wtóre, Różewicz powraca jako „stary poeta”, a jako taki wciąż powtarza swoje, nie czyniąc ustępstw na rzecz komunikacji masowej, której reguły wymagają informowania za każdym razem o jakiejś (niechby iluzorycznej) nowości. Wszelako po trzecie, zgodnie z dialektyką rozpoznaną już przez Sørensa Kierkegaarda, powtarzaniu (swego) w sposób nieodłączny towarzyszy motyw ponowienia: „Właśnie dlatego, że było — powtórzenie staje się nowością”³. Kwestia ta wydaje się najprzydatniejsza dla wyznaczenia dystynkcji między kolażem a „poezją wirtualną”. Ta druga bowiem okazuje się czymś istotnie nowym tylko o tyle, o ile uznamy ją właśnie za powtórzenie kolażu.

Oczywiście u Różewicza sprawa staje się jeszcze bardziej skomplikowana — mamy tu bowiem do czynienia z całym łańcuchem (po części nadbudowanych nad sobą) powtórzeń. Wszak już sam kolaż — „jedno z nielicznych w pełni oryginalnych i specyficznych zjawisk awangardy”⁴ — podnosił do rzędu własnej konstrukcyjnej zasady dialektykę znaną choćby z operacji cytowania, w ramach której powtarzaniu przytoczonego wyimka towarzyszy zestawianie go z innorodną wypowiedzią lub wypowiedziami⁵.

² Zob. omówienie poematu w książce Andrzeja Skrendy: „[...] Różewicz poszerza sens swojej starej idei śmietnika — obejmuje ona teraz także «śmietniki informacyjne». [...] odwołuje się wyraźnie, dokonując tego poszerzenia, do słownika postmoderny, mówiąc, że ta nowa forma poezji nie posiada środka ani centrum. Zarazem sugeruje, że ten słownik jest także jego własnym słownikiem [...] od słownika tego Różewicz jednak się dystansuje”. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 330.

³ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 39.

⁴ R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 190.

⁵ Zob. tamże, s. 196.

W pierwszej części poematu Różewicza ta charakterystyczna dla kolażu dialektyka powtarzania i rekombinacji doczekała się bezpośredniego stematyzowania. Najpierw napotykamy enumeracyjny opis czyjegoś ubioru, eksponujący estetyczną niezborność, dysfunkcyjność elementów i niespójność, a w rezultacie — prowadzący do fragmentaryzacji obrazu:

jego ubranie składało się
z czapki kominiarki
nocnej koszuli bez guzików
małego damskiego sweterka
spodni pomalowanych czerwona farbą
starych butów
jeden był zupełnie podarty
a drugi malutki damski
nie chciał wejść na nogę

(R, 40)

Wszystko to razem składa się na portret manekina czy nawet więcej — kogoś zredukowanego do figurki *papier mâché*, powstałej dzięki zestawieniu, rekombinacji fragmentów innych, losowo dobranych postaci. Opisywana przez Różewicza groteskowa figura całkiem zasadnie mogłaby więc zostać uznana za alegoryczną reprezentację kolażu. Przy czym daty towarzyszące tytułowi pierwszej części poematu — „Moda (1944–1994)” (R, 40) — nakazują w opisanej postaci widzieć obozowego więźnia. Tyle że w konfrontacji ze swoim przedmiotem przedstawienie utrzymane w poetyce kolażu może się czytelnikowi wydać niestosowne i nieuprawnione. Nie trzeba przy tym dodawać, że estetyczno-etyczny konflikt został w poemacie zaaranżowany i rozegrany najzupełniej celowo. Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy miała miejsce premiera słynnej instalacji Zbigniewa Libery przedstawiającej zestaw klocków lego, z których zbudować można by obóz koncentracyjny ze wszystkimi najważniejszymi detalami (1996), Różewicz spróbował postawić swoich czytelników przed podobnym problemem — wyparciem w ramach

współczesnej kultury doświadczenia wojennego, co prowadzi do jego infantylizacji albo, to odwrotna strona medalu, uniezwyklenia, wpisania w dziedzinę niesamowitego, można rzec: „horroryzacji”.

U Różewicza figurce męskiej towarzyszy kobieca, opisana na podobnych zasadach. Oba te przedstawienia przedziela rozbity na wersy cytat (lub quasi-cytat) ze współczesnego żurnala. Następnie znajdziemy fragmenty przypominające zeznania więźniów, cytaty (tym razem ujęte w cudzysłów) z niemieckich pism o modzie oraz ogłoszeń towarzyskich, katalog obelg czy też fragment po trosze stylizowany na „newsa” z życia celebrytów, po trosze na opis zdjęcia aktorki, która najpewniej grała jakąś rolę w filmie fabularnym o tematyce holokaustowej („na ogolonej niedawno / do filmu głowie / wyrósł jej już gustowny język” — R, 43). Udział wypowiedzi, które można by przypisać bezpośrednio podmiotowi odautorskiemu, jest tu niewielki, ale znaczący. Obejmuje króciutkie komentarze (niekiedy świadczące o poznawczej i emocjonalnej konfuzji, niekiedy sarkastyczne) do przedstawionych obrazów lub przytoczonych skądinąd fragmentów, co zresztą sytuuje nadrzędny podmiot w pozycji pierwszego czytelnika zestawionych w tekście wyimków, a tym samym dodatkowo podkreśla, że mamy tu do czynienia z operacją cytowania różnorodnych tekstów, opisywania zdjęć itp. Głos reprezentujący autora występuje również jako mistrz ceremonii, konferansjer, który sygnalizuje przejście do następnego elementu tekstowego kolażu, na przykład „po pięćdziesięciu latach” (dwukrotnie — R, 40, 41) albo „w Oświęcimiu do kobiet mówiono” (R, 42). Innymi słowy, Różewicz postępuje tak, aby uwyraźnić operację cytowania-zestawienia, podkreślić „brikolazową” aktywność swojego podmiotu. Już sam kontrast zestawionych tu elementów (na przykład opis więźniów i opis modelek) eksponuje rolę tego, kto dokonuje zestawienia. Trzeba by więc skorygować twierdzenie Andrzeja Falkiewicza, który pisał przed laty, że u Różewicza „nie ma gruntu, który elementy scala, nie ma głosu,

który je uwierzytelnia”⁶. To prawda, że u autora *Niepokoju* nie ma „gruntu”, że poeta kwestionuje istnienie wyróżnionej, odrębnej przestrzeni dyskursywnej, którą moglibyśmy nazywać „poezją” albo „literaturą”. Posługuje się wszakże specyficzną dla siebie metodą, pewnym *modus operandi*, polegającym na cytowaniu, zestawianiu, montowaniu różnych jednostek dyskursywnych, a ukierunkowanym na — powiedziałby Andrzej Skrendo — transgresję, wysiłek przekraczania zastanej sfery dyskursywnej. Mówiąc o kolażu, na uwadze mam ten właśnie „parapoetycki” *modus operandi*. Różewicz zatem nie przemawia w imieniu Anonima, nie reprezentuje go, lecz powtarza, cytuje, w konsekwencji — transponuje, przekształca, prze-kłada.

W poemacie Tadeusza Różewicza mamy więc do czynienia, po pierwsze, z kolażowością jako sposobem obrazowania. Po wtóre, właśnie z kolażem wypada zidentyfikować zasadnicze operacje tekstotwórcze. Zestawienie ze sobą na przykład opisu ubioru więźnia/więźniarki i współczesnych modeli/modelek nie tylko służy zarysowaniu kontrastu, lecz także — w równym co najmniej stopniu — ustanawia analogię, niechby na mocy samego tylko związku przyległości. I jeśli nawet związek między figurami więźnia i modelki nie ma charakteru genetycznego, to w pełni zasadnie można by mówić o powiązaniach genealogicznych. Współczesną modę łączą ze światem obozowym nie tylko i nie tyle analogie estetyczne, ile zasada ponownego wykorzystania (przetworzenia) elementów czegoś, co już wcześniej znalazło zastosowanie:

w sportowych ubraniach
wracają do łask naturalne włókna
króluje wełna zmieszana
z poliesterami i poliamidami
utkana tak, że przypomina

⁶ A. Falkiewicz, *W imieniu Anonima*, w: tegoż, *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1982, s. 223. Por. T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 187–188.

ręcznie udziergane przez babunie
kamizele swetrzyska czapki i szaliki
(R, 40)

Zasada ta — trudno o tym nie wspomnieć — była ważna również dla kolaży, *ready mades* i pokrewnych praktyk artystycznej awangardy⁷.

Równie istotna będzie jednak różnica między przywołaną aluzyjnie przeszłością a tym, co stanowi najnowszy krzyk mody. I nie chodzi wyłącznie o to, że współczesne mieszanki naturalnych i syntetycznych włókien ledwie „przypominają” niegdyśiejsze „kamizele swetrzyska” (te zgrubienia również znamionują różnicę). Rzecz w tym, że przeszłość przeobrażona w modne „retro” powraca w postaci całkowicie wyzutej z jej historycznej konkretności, sprowadzonej do własnej symbolicznej reprezentacji. Można powiedzieć, że „retro” to przeszłość poddana procesowi wirtualizacji, w ramach której może ona zostać powtórzona doskonale, aż po uzyskanie efektu hiperrealności (to ostatnie jest w końcu kwestią wyłącznie technologiczną), a zarazem — to druga strona medalu — zostaje pozbawiona poziomu Realnego.

Różnice w ramach serii kolejnych powtórzeń można by zatem rozumieć jako postępujący proces utraty Realnego. Korzystając z tych samych rozwiązań artystycznych, jakie definiowały poetykę kolażu, „poezja wirtualna” znamionuje ten moment w dziejach kultury, kiedy praktyka „cytowania rzeczywistości” przeobraziła się w cyrkulację materiału „czysto” semiotycznego.

HOLOKAUST I WYMIENIALNOŚĆ

Skandaliczność Holokaustu wyraża się między innymi w tym, że chodzi o wydarzenie, które zupełnie nie nadaje się do powtórzenia. Jego incydentalność jest zastrzeżona w najwyż-

⁷ Zob. na ten temat T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.

szym stopniu, chroniona pod każdym niemal względem — historycznym, prawnym, etycznym, nawet estetycznym (wspomnijmy dyskusję nad kwestią dopuszczalności jego estetycznej reprezentacji)⁸.

Druga część poematu, *Złoto*, rozpoczyna się w iście apokaliptycznej konwencji:

dziwne znaki pojawiły się
na sztabach złota
w sejfach Riksbanku
centralnego banku Szwecji
złoto zaczęło płakać
krwawymi łzami

(R, 44)

Mowa o wydarzeniu podobnym do niegdysiejszych cudów świętych figur albo obrazów, które pokrywały się łzami z powodu ludzkich grzechów, wzbierającego gniewu bożego i nadchodzącej kary. Wiemy dziś wprawdzie, że owe cuda bywały zwykle skutkiem sprytnych sztuczek z zakresu hydrauliki. Jeśli jednak Różewicz pisze, że współczesne odpowiedniki takich cudów rozgrywają się w „bankach świątyniach złotego cielca” (R, 46), to sprawa wygląda cokolwiek dwuznacznie. Z jednej bowiem strony światowa ekonomia przedstawiona zostaje jako fałszywa namiastka przestrzeni sakralnej, z drugiej — nawet jeśli widzieć w tym świętokradczą uzurpację, banki realnie przejęły pewne funkcje dawnych świątyń, zaś obieg finansowy stał się wzorem i podstawą semiotyki nowoczesnej kultury⁹. Współcześnie cuda

⁸ Krytyczne omówienie tej debaty znaleźć można m.in. w pracach: A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005; A. Ubortowska, *Świadectwo — trauma — głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007; B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Kraków 2013.

⁹ Zob. J. Hörisch, *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*, przeł. J. Kita-Huber, S. Huber, Kraków 2010. Rozprawa Jochena Hörischa patronuje wszystkim ekonomicznym wątkom niniejszego artykułu.

świętych figur albo objawienia bywają wyłącznie sezonową ciekawostką medialną. Cuda wszakże związane ze złotem to sprawa dużo poważniejsza. Bo nawet jeśli zgadzamy się co do tego, że banki są tylko fałszywymi świątyniami fałszywej wiary, to jednocześnie dobrze wiemy, że chodzi o nowoczesny analogon religii.

Jak wiadomo, złoto oraz inne walory, zgromadzone w centralnych bankach różnych państw, stanowią finansową rezerwę, zabezpieczenie i gwarancję dla obiegu finansowego, w którym wszyscy uczestniczymy. Chodzi przy tym o zabezpieczenie niekoniecznie posiadające charakter faktyczny, dużo ważniejszy bowiem jest tu sens symboliczny. Pieniądz papierowy, wprowadzany do obiegu w XVIII wieku, *de facto* jest asygnatą, która sama przez się nie posiada realnej wartości. Z konieczności zatem jego wartość nominalna musi mieć pokrycie gdzieś indziej. W gruncie rzeczy to m i e j s c e, które gwarantuje nam, że transakcja pieniężna zachodzi realnie, z a w s z e j u ż z n a j d u j e s i ę g d z i e ś i n d z i e j i nawet banki centralne ze swoimi skarbami pozostają kolejnymi zapośredniczeniami, są wyłącznie symboliczną reprezentacją takiego miejsca.

Kryzys, o którym pisze Różewicz, rozpoczyna się wtedy, kiedy wiadome się staje, że na złocie zgromadzonym w szwedzkim banku występują „znaki”, konkretnie „niemieckie znaki / identyfikacyjne” (R, 44). Wtedy też „złoto zaczęło mówić” (R, 44). Ta „epidemia” natychmiast rozlewa się na inne państwa — Stany Zjednoczone, Wielką Brytanię, Francję, Hiszpanię, Portugalię, nawet Watykan — a w miarę jej postępów złoto zaczyna krwawić, konać, rozkładać się i gnić:

złoto „wyprane” w Szwajcarii
rozkłada się i gnije
w aseptycznej Szwecji

(R, 45)

Logika systemu wymaga, aby złoto po prostu „było”. Obieg finansowy wraz z właściwą mu intensyfikacją stopnia zapośred-

niczenia sprzyja deontologizacji i symbolizacji (w lacanowskim sensie) świata, co zresztą dostrzeżono już na początku epoki nowoczesnej. Proces ten stale postępuje (wymagają tego reguły ekonomii), a jego skutkiem jest wyparcie Realnego. Już sama możliwość rozróżniania między Symbolicznym a Realnym sytuuje to drugie w pozycji ontologicznej rezerwy, która okazuje się niezbędną, aby wymiana (towarowa i symboliczna) w ogóle mogła mieć miejsce, i właśnie dlatego — symbolicznie! — Realne musi pozostawać wyłącznie rezerwą. Zachodzi tu zależność wprost proporcjonalna: w miarę intensyfikacji wymiany odroczenie Realnego staje się pewnym *constans*.

Jeśli jest prawdą, że w ramach nowoczesnego obiegu kapitału „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”¹⁰, to jednocześnie wszystko to, co traktujemy jako zabezpieczenie tegoż obiegu, zyskuje na „twardości” (dolar był niegdyś nazywany „twardą walutą”). Ponieważ gromadzone przez banki złote sztaby są szczególną reprezentacją takiej ontologicznej gwarancji, traktujemy je na prawach wartości zmaterializowanej, której status przypomina koncept „rzeczy samej w sobie”. Przy czym ów proces „gęstnienia”, „kondensacji” Realnego nigdy nie zachodzi „tutaj” („tutaj” przeprowadzamy transakcję), lecz stanowi swego rodzaju oszczędność, którą deponujemy „gdzieś indziej”, właśnie w tym miejscu, które funkcjonuje na prawach skarbu, skrytki, sejfu, konta bankowego.

Wszelako złoto, o którym pisze Różewicz, przemówiło. I, zaiste, chodzi o wydarzenie jeśli nie cudowne, to spektakularne, al-

¹⁰ Zob. M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006. Jak wiadomo, w tytule książki Bermana pojawia się cytat z *Manifestu komunistycznego*, który w polskim tłumaczeniu brzmi: „Wszystko, co stałowe i zakorzenione, znika [...]” (K. Marks, F. Engels, *Manifest Partii Komunistycznej*, przekład anonim. Cyt. za plikiem elektronicznym udostępnionym przez Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej Uniwersytetu Warszawskiego, tekst oparty na wydaniu *Dzieł wszystkich Karola Marksa i Fryderyka Engelsa*, t. 4, Warszawa 1962).

bowiem — jak się możemy przekonać — „mowa” złota realizuje się na prawach zupełnie innego systemu semiotycznego, takiego mianowicie, którego symbolem u Jochena Hörischa nie jest już pieniądź, lecz hostia! Złoto w zachodnich bankach zaczyna znaczyć nie dlatego, że cokolwiek reprezentuje, lecz z tego powodu, że ucieleśnia. Różnica polega tylko na tym, że w naszym przypadku złoto — inaczej niż hostia — nie ucieleśnia żadnego ciała żywego, lecz martwe ciała żydowskich ofiar drugiej wojny światowej.

Wszelkie znaki i pieczęcie, jakimi opatruje się przechowywane w bankach centralnych sztaby, pełnią złożoną funkcję. Po pierwsze, reprezentują idealną formę, swego rodzaju wzorzec dla wszystkich znaków poświadczających legalny charakter naszej waluty (tak jak samo złoto reprezentuje idealną formę idealnego pieniądza). Po drugie, zabezpieczają i umacniają rolę złota jako finansowej rezerwy — sygnalizują potencjalność ewentualnej interwencji skarbu państwa w obliczu kryzysu rynku finansowego. Rezerwy te bowiem nie są po to, aby ich użyć (w razie potrzeby). To byłaby już ostateczność. Rezerwy te powinny działać niczym arsenał nuklearny — odstraszańco. Będąc zabezpieczeniem, byłyby też jednocześnie egzorcyzmem, odpędzającym widmo finansowego krachu. Wszelako w przypadku złota, o którym mowa w poemacie, znajdujące się na nim symbole III Rzeszy pokazały za dużo — zdradziły jego pochodzenie, zdradziły, że źródłem jest tutaj zbrodnia, i to zbrodnia ekstremalna. Takie zaś złoto „zamienia się w padlinę” (R, 52), nie można go użyć, a skoro nie można go użyć, to grozi nam, że utraci ono swoją prymarną funkcję — zabezpieczenia i gwarancji (także ontologicznej) dla całego obiegu kapitałowego.

Co więcej, dotychczasowy status rezerwy obraca się przeciwko instytucjom finansowym, które demaskują się jako nierządne: „banki odkrywają / swoje tajemne łona” (R, 45) — pisze Różewicz. Stało się jasne, że dopuściliśmy się skandalicznej wymiany (na złoto) tego, co powinno pozostać niewymienialne. Spienięże-

nie Holocaustu unaocznia, że współczesna gospodarka rynkowa — niczym król Midas — posiada zdolność do zamiany w złoto, utowarowiania wszystkiego, czego tylko dotknie.

W drugiej części utworu Różewicz podejmuje formułę „długiego wiersza”, którą zapożyczył od niemieckiego poety i literaturoznawcy Waltera Höllera¹¹. Co ważne, w swoich *Tezach o długim wierszu* Höllerer podkreślał polityczny aspekt tej szczególnej formy literackiej: „Das lange Gedicht ist, im gegenwärtigen Moment, schon seiner Form nach politisch, denn es zeigt eine Gegenbewegung gegen Einengung in abgegrenzte Gebiete und Kästchen”¹². Stwierdzenie to wydaje się ciekawe co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, Höllerer polityczności nie łączył z żadnym przedmiotem, lecz z samą formą „długiego wiersza”. Po wtóre, chodziło o transgresyjną, wyzwalającą siłę, za sprawą której „długi wiersz” wymyka się wszelkim (politycznym) próbom ograniczenia i zaszufładowania. W tym miejscu polski czytelnik również mógłby pomyśleć o znacznie wcześniejszych poematach czy też „faktomontażach”¹³ Tadeusza Peipera, na czele z *Kroniką dnia* (z tomu *Raz*, 1929), podważających zasta-

¹¹ Walter Friedrich Höllerer, nieomal rówieśnik Różewicza i żołnierz drugiej wojny światowej (ur. 1922, zm. 2003), jako poeta debiutował w roku 1952 tomem *Der andere Gast*. Był związany z Grupą 47 oraz czasopismem „Akzente”, wykładał na Uniwersytecie we Frankfurcie nad Menem. W jego dorobku literaturoznawczym szczególnie znaczące miejsce zajmuje rozprawa *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik* (1965). Dodam, że nazwisko Höllera nie pojawia się w pracy Aleksandry Ubertowskiej *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka* (Kraków 2001).

¹² W. Höllerer, *Thesen zum langen Gedicht*, „Akzente” 1965, nr 2, s. 128 (podkreśl. K.U.).

¹³ W latach trzydziestych XX wieku określenie „faktomontaż” z powodzeniem funkcjonowało w języku ówczesnej krytyki, zob. np. K. Troczyński, *Od formizmu do moralizmu. Szkice literackie*, Poznań 1935, s. 42; I. Fik, *20 lat literatury polskiej (1918–1938)*, Kraków 1939, s. 42. Było zresztą rozmaicie interpretowane: już to jako dowód zwycięstwa „tematyzmu, treściowości” nad awangardyzmem czy też formalizmem (Konstanty Troczyński), już to jako jedna z tendencji w obrębie poetyckiej awangardy (Ignacy Fik).

ne rozgraniczenia — między poezją a dziennikarstwem, między ideą autonomii tekstu literackiego a postulatem zaangażowania, między uniwersalizmem wiersza a aktualnym, interwencyjnym charakterem wypowiedzi — a przy tym, jako tekst prekursor-ski, zajmujących znaczącą pozycję w historii literackiego kolażu w Polsce.

Różewicz podejmuje rolę awangardowego, zaangażowanego poety, ale jednocześnie występuje jako czytelnik, który „znalazł” *das lange Gedicht* na łamach niemieckojęzycznej wersji „Newsweeka”: „„long poems» / «Newsweek»: «Nazi-Gold» / auch in Portugal / *das lange Gedicht*” (R, 47). Trzeba zatem wziąć pod uwagę, że dochodzi tu do wymiany ról, co wskazuje na przechodni charakter dyskursu literackiego i dyskursu dziennikarskiego. U Różewicza bowiem nie mamy do czynienia z włączaniem w obręb poematu jedynie inności „cytatów z rzeczywistości”, skoro *das lange Gedicht* również do cytatów należy! Sam mechanizm przytaczania funkcjonuje tu niejako na prawach cytatu, co oznacza, że w grę wchodzi tu naśladownictwo formy awangardowego kolażowego poematu, jakkolwiek podmiot odautorski w najmniejszym nawet stopniu nie kwestionuje swojej roli, lecz utożsamia się z nią i przedstawia problem nazistowskiego złota jako sprawę, wobec której nie można pozostać obojętnym; szuka też i znajduje sprzymierzeńców dla moralnej krucjaty (cytaty z *Gospodarki wyłączonej. Życia na niby* Kazimierza Wyki). Tyle że zarazem okazuje się, iż medialne doniesienia same mają charakter hipertekstów. Obserwowana z pozycji czytelnika prasy historia nazistowskiego złota staje się rodzajem opowieści, która nie ma końca. W tej perspektywie *das lange Gedicht* to po prostu coś na kształt serialu-tasiemca, mydlanej opery, która ostatecznie wszystkim musi się znudzić. W *postscriptum* drugiej części poematu, które wygląda na dialog dziennikarza z przepytywanym przez niego poetą-mistrzem, czytamy:

Jaki to długi wiersz! I tak się
dłuży dłuży czy to „mistrza” nie nudzi

czy nie można tego zmieścić
w japońskim haiku? Nie można.
(R, 53)

Uporczywe powracanie do swego przynosi w konsekwencji to, co komentujący Jacques'a Lacana Slavoj Žižek nazywa (za Robertem Pfallerem) *interpasywnością*¹⁴. Jako „odwrotna strona” interaktywności (koronnej własności cyberkultury!), *interpasywność* oznacza, że „stary poeta” nie uczestniczy w naszej gorączkowej (by nie powiedzieć: neurotycznej) aktywności komunikacyjnej, zostaje z niej *wyłączony* (jakkolwiek wciąż powtarza swoje — aż do znudzenia). Zarazem właśnie to wyłączenie ujawnia, że informacyjny nadmiar oraz komunikacyjna ekstaza służą *tłumieniu* treści, które pozostają zdeponowane i zastrzeżone w niemającym końca powtarzaniu. Indagujący „mistrza” „dziennikarz” (reprezentujący nas, czytelników poematu) nie może i nie chce usłyszeć nic z tego, co poeta ma do powiedzenia, i włącza mechanizm obronny, jakim jest znudzenie. A jednocześnie — właśnie dlatego, że „nie słyszy” treści powtórzenia — podtrzymuje procedurę samego powtarzania.

Nie dopuszczając do siebie powtarzanej treści, eksponujemy cokolwiek paradoksalną samozwrotność powtórzenia. Paradoksalną, albowiem w przypadku powtórzenia autoteliczność ma charakter wyraźnie negatywny, wymaga zdublowania, powtórzenia już nie żadnej „pierwotnej” treści, lecz samej procedury powtarzania. Krótko mówiąc, w powtórzeniu relacja samoodniesienia staje się *iterowalnością*, powtórzeniem powtórzenia. Tu zaznacza się trzecia kwestia — ten, kto powraca jako podmiot powtórzenia, występuje w roli własnego sobowtóra, co przydaje mu aury *niesamowitości*. „Stary” poeta występuje bowiem jako własna projekcja, zjawą, a przynajmniej echo siebie samego.

By sprawę uciąć i wrócić do normalności („normalnego” obrotu finansowego i obiegu informacji), zaczynamy rozważać tę

¹⁴ Zob. S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. i wstępem opatrzył J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 36 i n.

myśl: „a może / Holocaustu nie było” (R, 47). Myśl tę przejmuje sam poeta i wykorzystuje jako powracający na prawach refrenu sarkastyczny komentarz: „ale Holocaustu przecież nie było” (trzykrotnie, zob. R, 48, 50), „ale Holocaustu może nie było” (R, 49), „a Holocaustu raczej nie było / złote było milczenie świata” (R, 52).

Że wyparcie doświadczenia wojennego jest warunkiem powrotu do „normalności”, „naszej małej stabilizacji”, Różewicz pokazał już dawno. Niezgoda na użycie takiego mechanizmu obronnego była punktem wyjścia do krytyki powojennego społeczeństwa konsumpcyjnego, którą podjął na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Wszelako wyparcie Holocaustu, które przynajmniej w wymiarze symbolicznym może być rozpatrywane jako jego powtórzenie, oznacza dążenie do całkowitej ekskluzji Realnego, przez co toruje drogę perspektywie absolutyzacji wymiany, która tym razem rozgrywałaby się w samozwrotnym obiegu zamkniętym, bez potrzeby odsyłania do jakkolwiek pojmowanego „zewnątrza”. Komentujący Lacana Žižek tak pisał o tej perspektywie:

Rzeczywistość wirtualna po prostu uogólnia ten proces, w którym oferuje się nam produkty pozbawione swojej substancji: dostarcza samej rzeczywistości, którą pozbawiono substancji — stawiającego opór, twardego rdzenia Realnego. W ten sposób, w jaki bezkofeinowa kawa pachnie jak prawdziwa kawa i smakuje jak prawdziwa kawa, ale nie jest prawdziwą kawą, rzeczywistość wirtualna nie jest rzeczywistością, choć jako takiej jej doświadczamy. Wszystko jest dozwolone, możesz cieszyć się wszystkim — pod warunkiem, że jest pozbawione substancji, która czyni je niebezpiecznym¹⁵.

W tym właśnie momencie nasz system semiotyczny poczyną się strukturować — powiedziałby Jochen Hörisch — już nie na wzór oraz podobieństwo pieniężnej asygnaty, lecz nowych mediów elektronicznych. I tu powracamy do kwestii „poezji wirtualnej”.

¹⁵ Tamże, s. 53.

OBIEG ZAMKNIĘTY

W trzeciej części poematu Różewicz nawiązuje do afery „szalonych krów”, epidemii BSE tudzież groźby rozpowszechnienia się choroby Creutzfeldta-Jakoba. Podobnie jak druga, ta partia utworu jest tematycznie jednorodna, odstępstwa zaś od głównego wątku (strofka dotycząca nowej koncepcji walki z łysieniem) naśladują logikę mediów, chętnie przeplatających sensacyjne i ekscytyjące doniesienia z informacjami o charakterze ciekawostek. Niemniej rola podmiotu odautorskiego pozostaje znacząca i nie ogranicza się bynajmniej do rozpisywania na wersy agencyjnych doniesień, ich dyskretnego retuszu, sugerującego absurdalność sytuacji (na przykład „angielski minister odpowiedzialny za coś tam” — R, 53; „angielski minister śmieje się / niemiecki minister nie wie / jeść wołowinę czy nie jeść” — R, 55) czy nawet wprowadzania literackich aluzji (na przykład przywołanie *Anny Kareniny* czy cytaty z *Wesela*). Najważniejszy wydaje się sam układ prasowych czy radiowych komunikatów, sugerujący coś na kształt śledztwa (raczej czytelniczego niż dziennikarskiego, bo podmiot wnioskuje na podstawie doniesień z rozmaitych źródeł), nasuwającego konkluzję, że hodowla organizmów modyfikowanych genetycznie i będąca jej odpryskiem epidemia BSE mają zasięg globalny. Gromadząc przesłanki, gospodarz poematu zarazem intensyfikuje rytmiczny tok wiersza. Ważną rolę ogrywa tu krótki refren: „W Paryżu wyrażono ubolewanie” (rzadziej pojawia się w tej roli dwuwiers: „W Paryżu wyrażono ubolewanie / z powodu jednostronnej decyzji Londynu” — zob. R, 56, 59, 61, 62) — który zarazem wyznacza granice między segmentami tekstu i wiąże je w całość funkcjonującą na zasadzie repetycji. Jeśli zwrócimy uwagę, że logika kompozycyjna stopniowo zyskuje przewagę nad semantyką agencyjnych doniesień, że — wraz z kolejnym powtórzeniem — wers „W Paryżu wyrażono ubolewanie” gubi literalny sens i zaczyna funkcjonować jako instrument kompozycyjnego podziału tekstu tej części poematu, to zrozumiemy

również, dlaczego zarysowane w poemacie sceny nabierają absurdalnego charakteru, a wiersz zbliża się miejscami do formuły rymowanki czy wyliczanki:

kolorowa prasa donosi
wściekła się pewna księżniczka na dworze
a jedna krowa w oborze
zaczęła śpiewać:
„na łące pełnej traw i ziół
im Landkreis Hannover
zwariował nagle piękny wół
w mózgu miał gabkę pełną dziur
księżniczka długo się wściekała
aż wreszcie książkę napisała
krówka machnęła raz ogonem
oddala ducha razem z prionem”

(R, 57)

Wszystko to razem prowadzi do zatarcia granicy między hodowlanymi zwierzętami a ludźmi. To wynik nie tylko genetycznych eksperymentów (historia krowy Rosie, która „daje ludzkie mleko” — R, 63), lecz przede wszystkim tego, że ludzie, tak samo jak zwierzęta, znaleźli się w potrzasku zamkniętego, samowystarczalnego obiegu, który wykorzystuje własne odpady jako surowce produkcyjne. System taki w całości podlegałby przetworzeniu. Podział na surowce, kapitał, środki produkcji, produkt-towar oraz odpad byłby względny i przechodni. Tak samo produkcja płynnie przechodziłaby w konsumpcję, zlewając się z nią aż do całkowitego utożsamienia. Z pewnego punktu widzenia obieg taki moglibyśmy nazwać jałowym, wszak polegałby on — chciałoby się rzec — na przelewaniu pustego w próżne; inaczej mówiąc, mielibyśmy do czynienia z „czystą” performatywnością, która w nieskończoność powiela samą siebie — oczywiście w bezstratny sposób. Obieg ten miałby więc, z drugiej strony, wszelkie znamiona totalności, kompletności. Różewicz w autokomentarzu pisze o „zaplanowanej jałowości i bezwyjściowości” jako „elemencie składowym utworu” (R, 65). Powiedzielibyśmy

więc, że „poezja wirtualna” stanowi strukturalną metaforę „jałowości i bezwyjściowości” takiego obiegu, w ramach którego „krąg się zamyka” (R, 65).

Co więcej, ów system błyskawicznie się wyalienował, jego mechanizm uległ automatyzacji, nikt więc nie sprawuje nad nimi władzy, politycy zaś pełnią tu funkcje wyłącznie nadzorców (którzy – w razie potrzeby – muszą uspokajać społeczne wzburzenie). I nawet jeśli w pewnym momencie podmiot odautorski (bo to jego domysł) wskazuje na beneficjentów takiego układu – „wymóżdżano embriony i noworodki / robiono maseczki na mordy / milionerów kurew i gangsterów” (R, 63–64) – to przecież nawet im, „milionerom kurwom i gangsterom”, przypada rola wyłącznie rentierów, a nie kogoś, kto kierowałby całym systemem.

W tym momencie trzeba jednak zwrócić uwagę na dwuznaczność zabiegów poetyckich, nakierowanych na obniżenie stylistycznego rejestru. Rzecz nie tylko w tym, że Różewicz sprowadza medialną grozę do absurdu, a zgiełk dyplomatyczno-ekonomicznych sporów zamienia w teatr pustych gestów. Gdyby sprawa na tym się kończyła, to wystarczyłoby powiedzieć, że poeta po prostu odsłania szaleństwo współczesnego świata. Tymczasem, jak już wiemy, to sama mowa poetycka zaczyna grawitować w kierunku poezji dla dzieci, obfitującej w gry słowne i absurdałny humor. Bo choć Różewicz rysuje domyslną paralelę między hodowanymi nadużyciami a losem ofiar hitleryzmu (dość wspomnieć eksperymenty medyczne w obozach), to jednocześnie jego „szalone krowy” poczynają sobie dość swawolnie, przypominając już to sympatyczną bohaterkę wierszyka Joanny Kulmowej (*Czarna krowa w kropki bordo*), już to byczka Fernanda z bajki Munro Leafa, znanej nam w przekładzie Ireny Tuwim.

Z jednej strony ruch w kierunku reguł poezji dla dzieci można rozumieć po prostu jako świadectwo obniżenia rangi literatury we współczesnej kulturze. Wszechogarniające szaleństwo przenosi

się również na poezję, która ulega wtórnej infantylizacji. Reguła powtórzenia konotowałaaby zaś w tym kontekście coś na kształt kulturowej starczej demencji. Wszelako z drugiej strony ludyczne aspekty utworu, widoczne zwłaszcza w jego trzeciej części, nakazywałyby z pewną rezerwą traktować konkluzje poematu. Wizja globalnego systemu gospodarczo-komunikacyjnego, który wciąż produkuje i karmi się własnymi odpadami, jest podszyta paranoją, przy czym ta paranoidalna wizja należy do produktów samego systemu! Stąd właśnie dystans...

Inna sprawa, czy taki dystans wystarcza, by znaleźć wyjście z „zaplanowanej jałowości i bezwyjściowości”. Wymowne, że poemat został podsumowany w tonacji moralistycznej. Różewiczowski *PS* zamyka bowiem wiersz *Unde malum?*¹⁶, funkcjonujący na prawach konkluzji, i nic nie wskazuje na to, by w tym przypadku gospodarz poematu dystansował się do roli moralisty odkrywającego, że „zło bierze się z człowieka / i tylko z człowieka” (R, 66).

Stajemy zatem przed pytaniem: czy język poetycki Tadeusza Różewicza, balansujący pomiędzy dyskursem moralizatorskim, proroczym, autokrytycznym i autoprześmiewczym, potrafi zadbać o swoją autonomię także w nowych warunkach kulturowych? I szerzej: czy wszelkie krytyki nowych mediów nie okażą się uwikłane — w sposób ostateczny i bezalternatywny — w mechanizm multiplikacji w ramach zamkniętego obiegu? Czy przypadkiem ich demaskacje nie demaskują tylko tego, co ujawnia sam system, czyniąc swoją krytykę elementem utwierdzającym „jałowość i bezwyjściowość” obiegu (interpasywność)? Czy w związku z tym wołanie Różewicza — „Kąg się zamyka” —

¹⁶ Wiersz *Unde malum?* traktuję jako integralną część poematu *Recycling*. Wiersz ten był jednak czytany samodzielnie, zwłaszcza jako kolejna odsłona w ramach poetyckiej dyskusji Tadeusza Różewicza z Czesławem Miłoszem. Zob. A. Fiut, *Dialog niedokończony: Miłosz i Różewicz*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 346.

jest głosem współczesnego proroka (który oczywiście musi być „głosem wołającego na puszczy”), starczym powielaniem znanej skądinąd formuły („Jaki to długi wiersz! I tak się dłuży dłuży”), dziecinną (lub „postmodernistyczną”) zabawą, czy też może przykładem „poezji wyłączonej”, z której korzystamy dla uzasadnienia „jałowości i bezwyjściowości” nie tylko wiersza, lecz także całego systemu?

Można by rozwiązać ten dylemat, odpowiadając, że Różewicz jest poetą, starym poetą. Z tym wszakże dopowiedzeniem, że próba uzasadnienia takiego statusu wymaga podtrzymywania idiosynkratycznego charakteru wypowiedzi poetyckiej, na przykład poprzez przypominanie o niewymienialności Holocaustu nie tylko jako traumatycznego doświadczenia epoki, lecz także jako jej punktu wyjścia, wydarzenia inicjalnego i zmieniającego. Bo jeśli Holocaustu naprawdę nie było, to daremna jest poezja Różewicza, a być może daremna jest wszelaka poezja powojenna. Ale skoro tak, to największym skarbem, który sam Różewicz chce zachować i ustrzec, nie byłby ani Holocaust, ani trauma, lecz skarb poezji. Skarb ten, dopowiadam, nie jest przedmiotem utraconym, przywoływanym i przypominanym, ale stanowi obiekt, który jest nieustannie konstruowany, który musi być nieustannie konstruowany w kolejnych tekstach oraz ich wariantach. Także przez zaprzeczanie poezji, sprawowanie jej pogrzebów czy też wtedy, kiedy — jako rzekoma dziecinada — bywa ona nazywana „kotem w worku”.

CHMIELEWSKA MOTA INTRYGĘ

O Całym zdaniu nieboszczyka

*Całe zdanie nieboszczyka*¹, czwarta powieść w dorobku Joanny Chmielewskiej (1932–2013), opublikowana w roku 1972, ostatecznie zdefiniowała poetykę autorki, proponującej swoim czytelnikom osobliwą kombinację elementów kryminału, powieści sensacyjnej i obyczajowo-miłosnej humoreski. Przy czym zasygnalizowana tu osobliwość nie wydaje się mechanicznym następstwem samego tylko synkretyzmu, lecz wyrazem autorskiej inwencji. Łącząc ze sobą elementy kilku popularnych konwencji, Chmielewska zdecydowanie przedłożyła efektywność fabularnej intrygi nad zasadę prawdopodobieństwa. W rezultacie jej postaci, fabuły i powieściowe światy wydają się czysto umowne, to znaczy: umotywowane przede wszystkim przez przywołane w utworze narracyjne konwencje, w dużo mniejszym natomiast stopniu tłumaczą się w kontekście utrwalonego społecznie i kulturowo wśród odbiorców sposobu pojmowania tego, co „możliwe”, „realne”, „prawdziwe”². A ponieważ pisarka nie pozostaje

¹ Fragmenty powieści przytaczam w niniejszym artykule za wydaniem: J. Chmielewska, *Całe zdanie nieboszczyka*, Warszawa 2003. Paginacja przytoczeń w tekście głównym.

² Por. J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, w: *Znak, styl, konwencja*, wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1977. Nie chodzi mi w żadnym razie o to, czy fabuła danej popularnej powieści odpowiada empirii, lecz o jej osadzenie w utrwalonych społecznie i kulturowo wyobrażeniach „realności” (co Culler opisuje jako drugą z płaszczyzn uprawdopodobnienia tekstu literackiego). Pozostaje poza dyskusją, że od swoich

wierna jednej tylko, wybranej odmianie romansopisarstwa, bo przecież operuje ich specyficznym melanżem, to jej czytelnik zostaje zaproszony do przyjęcia perspektywy metapoetyckiej, która pozwoliłaby mu śledzić w tekście perypetie nie tylko bohaterów, ale również samych konwencji.

W rezultacie pastiszowy charakter prozy Chmielewskiej nie oznacza wyłącznie stylizacji, naśladowania, adaptowania podziwianych wzorów (np. klasycznego kryminału Agathy Christie we *Wszyscy jesteście podejrzani*, 1966), lecz także — pewien gest metaliteracki, związany z samoprzedstawieniem i demaskacją narracyjnych konwencji. Mówimy o pastiszu (nie o parodii), ponieważ demaskacja nie posiada tu charakteru krytycznego, nie łączy się więc z zakwestionowaniem poznawczej lub artystycznej prawomocności danego typu opowiadania. Chmielewska proponuje czytelnikom coś innego, mianowicie przyjemność płynącą z rozpoznania różnych konwencji oraz śledzenia tyleż złożonego, co zabawnego procesu ich kombinacji (a ostatecznie — pojednania). O ile w typowej „literaturze

XIX-wiecznych początków kultura masowa i popularna w zasadniczy sposób warunkowała te wyobrażenia. Oczywiście ani nowoczesny, ani współczesny widz nie musiał nigdy uwierzyć na przykład w to, że młodzi milionerzy skłonni są się żenić z najsympatyczniejszymi nawet prostytutkami (jak to się dzieje w filmie *Pretty Woman* z 1990 roku, którego sukces w zasadniczy sposób przyczynił się do odrodzenia formuły komedii romantycznej). Wystarczyło jedynie przyjąć założenie, że ta z gruntu fantastyczna (choć odpowiadająca oczekiwaniom widza) historia rozgrywa się w świecie, który publiczność uznaje za własny. Taka reguła dotyczy również utworów z kręgu popularnej fantastyki (np. powieści *science fiction*), o ile tylko opisane wizje przyszłości pozostają osadzone w kręgu jej uprawdopodobnionych społecznie wyobrażeń. I nawet pamiętając, że „pseudorealizm, przewidywany przez schemat [charakterystyczny dla danej konwencji — dop. K.U.], wypełnia życie empiryczne fałszywym sensem, którego iluzoryczność widz z trudem może przeniknąć [...]” (T.W. Adorno, *Telewizja jako ideologia*, w: tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wybór i wstęp K. Sauerland, Warszawa 1990, s. 71), musimy umieć odróżnić taką sytuację od przypadku, kiedy ten sam schemat kokietuje nas swoją iluzorycznością, a nie „pseudorealizmem”.

gatunków” (kryminał, romans obyczajowy, horror, SF, *fantasy* itd.), czytelnik, rozpoznawszy konwencję, zobowiązany jest, aby — w imię fortunności lektury — zaaprobować logikę obowiązującą w ramach tej konwencji, o tyle w przypadku powieści Chmielewskiej różne sposoby uzasadnienia fabuły ścierają się i konkurują ze sobą, co sprawia, że czytelnikowi trudno uprzywilejować którykolwiek z nich. Wszystkie one jawią się jako niewiarygodne lub niedostateczne, funkcjonują jako rekwiizyty wykorzystywane przez opowiadaczkę w ramach fabulacyjnej gry.

Całe zdanie nieboszczyka to powieść, w której zasygnalizowane cechy zaznaczyły się szczególnie dobitnie. A przecież mowa o właściwościach (pastiszowość, fabulacyjność, metaliterackość), które uchodzą za charakterystyczne dla literatury postmodernistycznej z końca XX i początku XXI wieku. Nie znaczy to, że wskazując na analogię, chciałbym nobilitować (cokolwiek miałyby to znaczyć) pisarstwo Chmielewskiej lub przynajmniej zajmujący mnie utwór. Jako czytelnik *Całego zdania nieboszczyka* wolę po prostu podjąć grę, którą zaproponowała autorka, a skoro — w moim przekonaniu — owa gra ma charakter metaliteracki, zamierzam się przy tym odwołać do kilku pojęć oraz koncepcji wypracowanych w ramach różnych nurtów współczesnego literaturoznawstwa. Na początek warto podkreślić również to, że bez względu na podnoszone tu analogie z prozą artystyczną przynależność pisarstwa Joanny Chmielewskiej do literatury popularnej pozostaje dla mnie bezsporna. Choćby dlatego, że mowa o takiej twórczości, o jakiej Umberto Eco całkowicie zasadnie mógłby powiedzieć, że określa i definiuje ją „mechanizm pocieszycielski”³. Ale zarazem *Całe zdanie nieboszczyka* wiąże się z tym momentem historycznym w dziejach kultury popularnej, kiedy przestała ona funkcjonować w obrębie sztywnych podziałów „gatunkowych” i zaczęła się

³ Zob. U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, zwłaszcza s. 17–21.

wymykać tej taksonomii⁴, stopniowo wymieniając formułę gatunkową na formułę metagenologiczną. Dzięki temu z jakimś zdumieniem mogliśmy odkryć, że teksty kultury popularnej bywają podobnie autorefleksyjne, intertekstualne albo ironiczne jak te artystyczne. Jeśli więc *Całe zdanie nieboszczyka* Joanny Chmielewskiej cokolwiek zapowiada, to taką tezę uznałbym za wiążącą, ale nie w odniesieniu do „postmodernizmu”, lecz wyłącznie do tej formuły kultury popularnej, która odnosi się w trybie pastiszu do własnej przeszłości i która wyraźnie dominuje, poczynając co najmniej od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Przy czym antecedenca polskiej autorki tłumaczyłaby się wcale dobrze jej peryferyjnym usytuowaniem względem kulturowego (i — skoro mowa o popkulturze — ekonomicznego) centrum. Wydaje się bowiem wątpliwe, czy w Polsce Ludowej, nawet na progu dekady Gierka, powieść sensacyjną w stylu Iana Fleminga można było uznać za konwencję, która odpowiada lokalnym doświadczeniom społeczno-kulturowym i którą dzięki temu można byłoby uznać za uprawomocnioną, a w konsekwencji posługiwać się nią w sposób nieironiczny⁵. Tym bardziej że w naszym przypadku nie chodzi o autora (prozy sensacyjnej), lecz o autorkę...

⁴ Trzeba pamiętać, że podział „gatunkowy” (a właściwie podział według różnych konwencji narracyjnych) miał również wymiar ekonomiczno-społeczny. Poszczególne „gatunki” literatury i kultury popularnej miały swoją publiczność, zróżnicowaną na przykład pod względem płci albo wieku. Te podziały były podtrzymywane przez system przemysłu kulturowego. Porozumienie z odbiorcami nawiązywano już na poziomie paratekstów (osobne wydawnictwa czy serie dla poszczególnych odmian popularnej prozy, charakterystyczna dla danej konwencji estetyka okładek itp.). W rezultacie szanujący się miłośnik kryminałów w ogóle nie sięgał (lub czynił to tylko dorywczo) na przykład po literaturę fantastyczno-naukową. Inną konsekwencją tych podziałów było choćby to, że powieści SF z pierwszoplanowym wątkiem kryminalnym (np. *Pozytronowy detektyw* Isaaca Asimova) lub po prostu kryminały pisane przez autorów SF (np. *Katar* oraz *Śledztwo* Stanisława Lema) uznawano — z uwagi na klasyfikację autorów lub obecność w ramach serii wydawniczej — za przynależne do obiegu *science fiction*.

⁵ Wątpliwości tych nie umniejsza próba dyskusji z „bondowskim” wzorem podjęta przez Zbigniewa Nienackiego przy okazji przygód Pana Samocho-

BOHATERKA-FABULATORKA

Powiedzmy wprost: fabuła *Całego zdania nieboszczyka* jest ostentacyjnie nieprawdopodobna. Wskutek fatalnego zbiegu okoliczności bohaterka-narratorka została uznana za kurierkę międzynarodowej szajki, weszła w posiadanie wiedzy o miejscu ukrycia skarbu gangsterów (właśnie tę wiedzę kryptonimuje tytułowe „całe zdanie nieboszczyka”), a następnie uprowadzona i wywieziona z Kopenhagi do Brazylii. Szczęśliwie skończyło się na pozbawieniu wolności, bo bandyci grzecznie czekają na swojego szefa i wstrzymują się z próbą przekonania uwięzionej do zwierzeń za pomocą siły. Nasza zaś bohaterka nie traci rezonu, kradnie luksusową motorówkę i — jakkolwiek ma skromne doświadczenia żeglarskie — przemierza na przestrzał południowy Atlantyk, a następnie, płynąc wzdłuż wybrzeży Afryki oraz Europy, dociera do Bretanii. Niestety, ledwie postawiwszy nogę na francuskiej ziemi, zostaje na powrót schwytana przez złoczyńców i przewieziona do centrali gangu, zlokalizowanej w jednym z zamków nad Loarą (château Chaumont). Tu spotyka się z szefem i zostaje przez niego wtrącona do zamkowych lochów — jest

dzika. Zaadaptowany na potrzeby PRL-u wzorzec okazał się w gruncie rzeczy antywzorcem, bo też Pan Samochodzik pod wieloma względami przedstawia się jako przeciwieństwo agenta 007 (kwestia ta została podjęta bezpośrednio w narracyjnych autokomentarzach w *Księdze strachów*, 1967). Znaczące jest również przesunięcie rodzimego superbohatera do rzędu kreacji przeznaczonych dla czytelnika młodzieżowego, co wiązało się nie tylko z ideologizacją jego przygód (ideologiczna wymowa kreacji Jamesa Bonda jest równie oczywista), ale również z podporządkowaniem kryteriom edukacyjno-wychowawczym. Dużo bardziej uzależnioną od zachodniego wzoru — w konsekwencji mniej ciekawą — kreację zaproponował Andrzej Zbych (pseudonim spółki autorskiej Andrzeja Szypulskiego i Zbigniewa Saffana, twórców *Stawki większej niż życie*) w scenariuszu serialu telewizyjnego i cyklu minipowieści *Życie na gorąco*. Serial w reżyserii Andrzeja Konica, który wyemitowano w TVP w roku 1979, cieszył się umiarkowaną popularnością. Książki o przygodach „polskiego Bonda”, redaktora Maja, jeszcze mniejszą.

on przekonany, że ciemności, wilgoć, zimno tudzież podłe menu skłonią ją do wyjawienia tajemnicy. Jediną rozrywką bohaterki miały być... robótki. „Ręczne robótki są szalenie pożyteczne i dobrze robią na nerwy. Robótkę dostaniesz” (s. 174) — powiada szef, kierując bohaterkę do ciemnicy, i czyni tak na swoją zgubę, bo właśnie za pomocą szydełka nasza heroina wykonuje podkop, dzięki któremu po czterech miesiącach uporczywej pracy wydostaje się z kazamatów. Nie ucieka jednak do Warszawy lub choćby do Kopenhagi, bo to byłoby za proste! Znajduje w sobie dość determinacji, by najpierw okraść swoich prześladowców (co stanowić ma skądinąd uzasadnione odszkodowanie za straty tyleż moralne, co na urodzie), a następnie wyjechać na wywczas do Taorminy. Z kolei we włoskim kurorcie...

Opowiadaczka Chmielewskiej zdaje sobie sprawę z nieprawdopodobieństwa takich przygód, dlatego niekiedy, zwłaszcza w krytycznych chwilach, stara się jakoś wytłumaczyć. Brawurowa ucieczka z chateau Chaumont została objaśniona w ten sposób:

Budowali z wapienia. [...] Wapień jest higroskopijny. Cała ta kobyła stoi już co najmniej czterysta lat, od czterystu lat na ten wapień działa woda!!! [...] Nie takie mury więźniowie przekuwali, posługując się cynową łyżką, drewnianą skorupą czy zgoła pazurami. Ja miałam szydełko, wprawdzie plastikowe, ale bardzo porządne, grube, sztywne i, jak się okazało, twardsze niż wapień (s. 192–193).

Gdy już przyjmujemy takie wyjaśnienie, staniemy przed kolejną zagadką: jakim sposobem wycieńczona bohaterka odnalazła dość sił i motywacji, by ziszczyć ambitne plany ucieczki? Na to również znajdziemy odpowiedź: „[...] zaczęła mi rosnać w środku nowa furia. Jak to, ten bydlak [szef — K.U.] ośmiela się mną rządzić?!” (s. 177). Rozumiemy, że bohaterka ma pod dostatkiem woli oraz sił psychicznych, ale co z tymi fizycznymi? Czytamy kilkadziesiąt stron dalej: „Dwa uczucia dodawały mi sił. Jednym była dzika, szaleńcza, pełna nienawiści furia [...]. Drugie zaś stanowiła głęboka wiara w dobroczynny wpływ wody na cerę kobiet”

(s. 203–204). Jak widać, w sytuacji, gdy nie przekonuje nas moc furii, zawsze pozostaje drugi argument, ten związany z wiarą, że przygody bohaterki znakomicie służą jej... urodzie. Że zaś wiara nie poddaje się racjonalizacji, to czytelnik (zwłaszcza czytelnik!) z tym ostatnim argumentem dyskutować nie może. A jeśli może, to nie powinien...

Pokrewnym sposobem pozornej racjonalizacji niezwykłych wyczynów bohaterki będzie ich komiczne deprecjonowanie, mające wykazać, że w gruncie rzeczy nie opowiada się o niczym, co wykraczałoby poza możliwości przeciętnego zjadacza chleba: „Jednoosobowe przebycie Atlantyku okazywało się przedsięwzięciem zupełnie łatwym i prostym i zaczęłam się z niesmakiem zastanawiać, po co się robi tyle szumu dookoła rozmaitych przepływających go osób. Jakiś tam na czymś przepłynął Atlantyk, wielkie rzeczy! Ja też przepływam i co?” (s. 132).

Tego, że samotna żegluga przez Atlantyk to zadanie „łatwe i proste”, ma dowodzić fakt, iż nasza bohaterka radzi sobie bez problemu. A że czyni to za pomocą luksusowej motorówki (nie żaglówki) i że o tym wszystkim wyłącznie c z y t a m y — wszystko to w istocie pokazuje tylko tyle, iż od „przedsięwzięcia” dużo łatwiejsze jest opowiadanie o tymże przedsięwzięciu. Tym samym „jednoosobowe przebycie Atlantyku” przez naszą żeglarzkę z przypadku okazuje się e k s p o z y c j ą p r z y g o d o w o ś c i j a k o t a k i e j, przygodowości zdeheroizowanej (heroikomicznej), umownej.

Za sprawą takiej formuły narracyjnej opowieść zaczyna się zbliżać do münchhauseniady czy fanfaronady, a my domyślamy się, że nasza bohaterka popada w tym większe tarapaty tylko po to, by móc się z nich tym łatwiej wywikłać:

Miałam pewien plan, nader ryzykowny, ale jedyny, który według mojego rozeznania odznaczał się szansami powodzenia. Ssensu w nim nie było za groz i właśnie dlatego byłam zdania, że powinien się udać. [...] Przedsięwzięcie wydawało się całkowicie kretyńskie i niewykonalne i na tym właśnie opierałam przekonanie o jego powodzeniu (s. 99–100).

Powodzenie w powieściowym świecie zapewnia więc postępowanie nie tyle irracjonalne, co w metodyczny sposób stawiające na głowie zasadę prawdopodobieństwa. Bohaterka zawsze podejmuje najwyższe ryzyko i zawsze gra o najwyższą stawkę (jest zresztą nałogową hazardzistką), zaś rzeczywistość zawsze odwdzięcza się jej serią wygranych. Z pozoru wszystkie decyzje bohaterki wydają się podyktowane kaprysem albo przebłyskami szaleństwa. Kiedy przeciwnicy usiłują odtworzyć jej plany, okazuje się, że rację ma ten z nich, kto — w chwili olśnienia — wskazuje najbardziej fantastyczną możliwość („Strawersowała Atlantyki!” — s. 124; „Przekopała się pod ziemią. [...] To nie była zwyczajna dziewczyna [...]. To była niepoczytalna wariatka, a takie są zdolne do wszystkiego” — s. 244). Skoro doświadczenie pokazuje, że bohaterka przeprowadza swoje zamysły tym łatwiej, im bardziej wydają się one nieprawdopodobne, to w konsekwencji absolutny przypadek zostaje zrównany z niewzruszoną koniecznością. Jednocześnie powieść nie odwołuje nas do poczucia, że samo takie zestawienie jest absurdalne i kłóci się z rachunkiem prawdopodobieństwa — na tym polega między innymi rola prześladawców, komentujących poczynania bohaterki. Ich nieporadność okazuje się podobnie konieczna i absurdalna, jak hiperzaradność naszej heroiny. Nic dziwnego, że najbardziej przenikliwy okaże się największy fajtlapa wśród gangsterów (Rozczochrany). To on jako pierwszy zauważy, że oni muszą przegrywać, a bohaterka musi wygrywać (bo „to nie była zwyczajna dziewczyna”).

Jakkolwiek bohaterka nie jest „zwyczajną dziewczyną”, to jednocześnie pod pewnymi względami stanowi też przeciwieństwo superbohatera. Radzi sobie („łatwo i prosto”) z każdym wyzwaniem, ale przecież nie dlatego, iżby posiadała jakieś szczególne „moce”. Choć zostaje wyposażona w rekwizyty (atlas świata, szydełko i motek białego akrylu), które w potrzebie pełnią magiczne funkcje, to one same należą do kategorii dość banalnych. Krótko mówiąc, „moce” bohaterki są związane z tym, co zwykłe, codzienne, potoczne, a ona sama nie przychodzi skądinąd i jest

naznaczona raczej znamieniem swojskości niż inności. Dlatego też jej fantastyczne wyczyny są przedstawiane literalnie jako coś najzwyczajszego pod słońcem, a ta fałszywa kwalifikacja jest głównym źródłem komizmu w powieści.

Przeciwnicy bohaterki, gangsterzy — zupełnie na odwrót — dysponują, jak się wydaje, nie tylko nieograniczonymi zasobami finansowymi, ogarniającą pół świata siatką kontaktów, lecz także najnowszymi gadżetami i nowinkami technologicznymi (najlepsze samochody, motorówki, środki komunikacji itd.). Pod tym względem szef szajki niewiele ustępuje Bondowi lub jego równie sławnym przeciwnikom, z doktorem No na czele. Jednak cały ten cywilizacyjno-technologiczny blichtr, nieodzowne wyposażenie powieści sensacyjnej w stylu Fleminga, nie przydaje się na nic w starciu z, wydawałoby się, niepozorną dziewczyną, która na podorędziu ma tylko albumowy atlas świata, szydełko i kłębek białego akrylu. W konsekwencji prześladowcy szybko zostaną odemonizowani i ostatecznie sprowadzeni do roli postaci z komedii.

Podczas gdy gangsterzy popadają w coraz większą konfuzję, bohaterka Chmielewskiej nigdy nie traci rezonu, nawet na początku historii, kiedy znajduje się w zupełnie niepojętej i groźnej sytuacji: „[...] od pierwszej chwili nabrałam przekonania, że musieli mnie porwać bandyci. [...] Możliwe, że było to po prostu moje pobożne życzenie, bo zawsze miałam upodobanie do sensacyjnych urozmaiceń” (s. 24–25; podkreśl. K.U.). Nieco dalej: „[...] byłam wręcz mile zaskoczona atrakcyjnością przygody, która wcale nie wydawała mi się niebezpieczna” (s. 43). Zdumiewające! Bohaterka nie reaguje jak ktoś, kto naprawdę uczestniczy w groźnych dla siebie wydarzeniach, lecz raczej śledzi je z bezpiecznego dystansu postronnego widza (lub czytelnika). Wy tłumaczyć można to tylko w jeden sposób: „Prezentowana przeze mnie lekkomyślna odwaga brała się z niewiary w rzeczywistość” (s. 50).

Otóż i to! Bohaterka, która wierzy, że wilgotny loch służy cerze lepiej niż pobyt w spa, odmawia zarazem wiary w rzeczywistość

i ten akt okaże się absolutnie fundamentalny dla jej historii. Ale bo też bohaterka ma swoje powody. Chodzi przecież o rzeczywistość, która wydaje się zupełnie niewiarygodna, bo wyjęta wprost z sensacyjnej powieści lub — lepiej — filmu:

Prawdę mówiąc czułam się z lekka oszołomiona, wszystko to razem było nader intrygujące, zaskakujące i niepojęte. Pojechałam sobie zwyczajnie w porządnym mieście Kopenhadze pograć w nielegalną ruletkę i ni z tego, ni z owego znalazłam się po drugiej stronie oceanu w towarzystwie całkowicie mi obcych ludzi, którzy zawlekli mnie tu nie wiadomo po co i nie wiadomo dlaczego. Na domiar złego planowali pozbawienie mnie życia z całkowitym pominięciem mojego zdania na ten temat. Zupełnie idiotyczne (s. 50).

Można by powiedzieć, że bohaterka została uprowadzona i wywieziona tyleż na „drugą stronę oceanu”, co „do środka” sensacyjnej powieści lub filmu, a jednocześnie — co skądinąd zrozumiałe — wzbrania się przed uznaniem tego, co się z nią stało, za w pełni rzeczywiste. Rzecz w tym, że swego rodzaju efekt obcości okazał się najlepszym orężem, dlatego też bohaterka odwołuje się do niego z metodyczną konsekwencją. Jeśli bowiem przyjąć, że wszystko, co mnie spotyka, rozgrywa się „wewnątrz” jakiejś fikcji, to przecież tak naprawdę nic złego stać mi się nie może...

Rzecz jednak nie tylko w tym, że bohaterka ujawnia, a przynajmniej rozważa fikcyjny status świata, do jakiego trafiła⁶. Otóż jej

⁶ Warto podkreślić, że odnarratorskie zapewnienia o autentyczności powieściowych wydarzeń mają wyraźnie konwencjonalny charakter: „Znów będą mówiły, że fantazję to mam, ho, ho. Mnóstwo razy słyszałam takie słowa, kiedy opowiadałam absolutnie autentyczne fakty bez żadnych dodatków i przesady, bo w obliczu faktów przesada po większej części nie była już potrzebna. Co ja mogę poradzić na to, że przez całe życie przytrafiają mi się jakieś idiotyczne rzeczy i ciągle mi się wydaje, że osiągnęłam apogeum, a potem biję własne rekordy! [...] Zdaje się, że ciąży nade mną klątwa od owej chwili, kiedy w złą godzinę wyraziłam życzenie, że chciałabym mieć urozmaicone życie” (s. 280). Ramą dla przygód bohaterki Chmielewskiej byłby więc baśniowy motyw wypowiedzianego w złą godzinę życzenia, który zresztą potraktowany został w ewidentnie parodystyczny sposób.

domysły znajdują potwierdzenie przynajmniej w tym sensie, że ów świat naprawdę rządzi się własną „idiotyczną” logiką. W takim zaś stanie rzeczy czymś ze wszech miar rozsądnym (a przynajmniej skutecznym) okażą się „idiotyczne” zachowania tudzież „idiotyczne” (nieliczące się z ryzykiem) decyzje. Przy okazji zaś obnażona zostaje „idiotyczność” samej sensacyjnej konwencji, zgodnie z którą losy świata (przynajmniej tak zwanego wolnego świata) zależą wyłącznie od jakiegoś — niechby najbardziej przystojnego i sprawnego — agenta...

Odmawiając wiary we własną historię lub — ostrożniej — plasując ją w pozycji, której nie sposób określić jednoznacznie jako prawdy lub jako fikcji, bohaterka-narratorka Chmielewskiej w pośredni sposób wskazuje na umowny i literacki charakter swoich przygód oraz samej opowieści. Pod tym względem *Całe zdanie nieboszczyka* przypomina ten szczególny tryb narracji, który eksponuje zależność opowiadanej historii od wybranej konwencji tudzież samego aktu opowiadania i który Robert Scholes określił mianem fabulacji⁷. Z takiego punktu widzenia główna bohaterka powieści byłaby delegatką, reprezentantką fabulującego podmiotu, który fantazjuje o swoich przygodach w „inym”, fikcyjnym świecie. Ratując się („łatwo i prosto”) z każdej opresji, bohaterka jednocześnie wskazuje na siebie samą jako na opowiadaczkę, a więc instancję, która w ramach powieściowego świata zawsze może zapewnić jej powodzenie. Czasem na mocy konwencji (wówczas mamy do czynienia z rozwiązaniem odpowiadającym normom „gatunku”), ale częściej poprzez jej zakwestionowanie lub komiczne zdemaskowanie. Wszelako te ostatnie sytuacje tym dobitniej wskazują na wszechwładzę opowiadającego podmiotu, który kształtuje fabułę nawet nie podług takiej lub innej logiki kompozycyjnej, lecz podług własnych fantazji.

⁷ Zob. zwłaszcza R. Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Urbana-Chicago-London 1979. Zob. także K. Uniłowski, *Czym są fabulacje i dlaczego się je lekceważą?*, w: tegoż, *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*, Katowice 2013.

PODMIOT PRAWDZIWIE SYLLEPTYCZNY

Usytuowanie podmiotu, który plasuje się — jako bohater(ka) — „wewnątrz” powieściowego świata, a zarazem — jako fabulator(ka) i dysponent(ka) reguł — „na zewnątrz” niego, wydaje się bardzo istotne. Wynika ono ze specyficznego ukształtowania relacji między — by użyć pojęć Janusza Sławińskiego — figurami semantycznymi opowieści (w tym instancjami nadawczymi), które okazują się wzajemnie zapośredniczone w taki sposób, że „samonapędzająca się” logika fabularna reprezentuje akt opowiadania, a na drugim poziomie — akt pisania utworu. Synchronizacja działania (w powieściowym świecie), opowiadania (fabulowania) i pisania pociąga za sobą utożsamienie protagonistki, fabulatorki i pisarki jako podmiotu występującego równolegle w trzech różnych, choć ściśle związanych czy nawet wymienionych ze sobą rolach.

Niezwykle przygody bohaterki Chmielewskiej nie oznaczają bynajmniej, że opowieść traktuje o jakiejś podfruwajce. Wręcz przeciwnie — mowa o kobiecie dojrzałej, zbliżającej się do czterdziestki „matce dorastających synów” (s. 31). Oczywiście, protagonistka ma na imię Joanna, a w jej życiorysie doszukamy się nawiązań do biografii postaci z wcześniejszych powieści, ale też licznych aluzji kryptoautobiograficznych. Powieściowa Joanna wyposażona została nie tylko w talenty (łatwość uczenia się obcych języków) czy pasje (robótki!) swojej twórczyni, ale również w słabości, do jakich przyznawała się sama Chmielewska (skłonność do hazardu). Co jednak dla nas najważniejsze, Joanna-bohaterka jest również pisarką, autorką poczytnych powieści, tłumaczonych właśnie na język duński. Taka informacja pojawia się w utworze co prawda okazjonalnie, ale za to w miejscu dość instruktywnym, bo na samym wstępie: „Zostawiłam też siatkę [...], a w siatce [...] do połowy wykonany szydełkiem szal z białego akrylu. [...] Anita tłumaczyła moją książkę [...], zaś szal robiłam sobie w trakcie. Ona miała zajęte ręce i umysł, ja tylko umysł,

rękami więc posługiwałam się w innych, pożytecznych celach” (s. 10–11).

Wszystko to przypomina jedną z modelowych dla literatury XX wieku koncepcji podmiotowości, opisaną i określoną przez Ryszarda Nycza jako „«ja» sylleptyczne”:

„Ja” sylleptyczne — mówiąc najprościej — to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby r ó w n o c z e ś n i e: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znamionym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzecz można, śmiałe wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii⁸.

Koncepcję tę Nycz wywodził z tendencji awangardowych, które szczególnie mocno oddziaływały na literaturę lat sześćdziesiątych XX wieku. W tym okresie „«ja» sylleptyczne” — twierdzi badacz — „rozmnożyło się w wielorakich kształtach i funkcjach” i wystąpiło „u Wojaczka, Poświatowskiej, Stachury, Kazimierza Brandysa, Konwickiego, Woroszyłskiego, Białoszewskiego i młodszych”⁹. Popularność chwytu może tłumaczyć, dlaczego niemal równolegle pojawił się on w literaturze o szerszym adresie czytelniczym. Tym bardziej że — dodaje Nycz — „podmiot sylleptyczny” może występować także w wariacie „ludycznym, uwydatniającym fikcyjność i sztuczność przedstawianej rzeczywistości”¹⁰, co najlepiej przystawałoby do przypadku Chmielewskiej. Co ciekawe, scharakteryzowany w ten sposób „wariant”, jakkolwiek można by go wyprowadzać z powieści Gombrowicza, nie cieszy się szczególnymi względami badacza, który znacznie więcej uwagi poświęca innemu wariantowi — „egzystencjalne-

⁸ R. Nycz, *Tropy „ja”*. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia, „Teksty Drugie” 1994, z. 2, s. 22 (pierwsze podkreśl. oryg., drugie — K.U.).

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 24.

mu, ukazującemu nie tyle głębokie, co wielostronne powiązanie sztuki z porządkiem (i nieporządkiem) życia”¹¹. Sądząc z nazwisk przywołanych pisarzy oraz przytoczonych przez Nycza przykładów, koncepcja „«ja» sylleptycznego” zyskuje na znaczeniu, rozwija się i „rozmnaża” w miarę postępów tej (anty)literackiej formuły, którą uczony we wcześniejszej książce określił mianem „sylw współczesnych”¹². Innymi słowy, chwyt polegający na ścisłym powiązaniu — wzorem figury (bo nie tropu) syllepsy — rzeczywistego autora z fikcyjną postacią, tego, co należy do realności, i tego, co należy do fikcji, jest rozważany z perspektywy bardziej „antyliterackiej” niż „hiperliterackiej”. Nic w tym zresztą szczególnie zaskakującego. Do tradycji polskiej literatury (i literaturoznawstwa) należy przeciwstawianie i przedkładanie tego, co „egzystencjalne”, ponad to, co „ludyczne”...

Ważniejsze dla nas będzie jednak coś innego. Jeśli bowiem sądzimy, że powieściowej Joanny nie wystarczy uznać za fikcyjnego sobowtóra (kogoś w rodzaju awatara) autorki, to nie możemy też poprzestać na odnotowaniu wyłącznie zbieżności imion, wieku, temperamentu czy zainteresowań. Wszystko to razem wzięte byłoby dalece niewystarczające. Kluczową kwestią jest bowiem *r ó w n o c z e s n o ść* (za Ryszardem Nyczem podkreślam to słowo) i wymiennosc aktów działania, opowiadania i pisanie.

Sprawa wcale nie jest prosta, bo mogłoby się wydawać, że Chmielewska w *Całym zdaniu nieboszczyka* operuje typową narracją pierwszoosobową, która — dokładnie tak jak utrzymywał Franz Stanzel — łączy cechy opowiadania auktoralnego i personalnego. Utwór rozpoczyna się od prologu, w którym mamy do czynienia ze stosunkowo rozległą perspektywą narracyjną, obejmującą wiedzę przyjaciółki Joanny, Alicji, kopenhaskiej policji oraz pochwycenych przez nią gangsterów. Kłopot w tym, że personalne media narracyjne okazują się niekompetentne i bezradne wobec wydarzeń: wiadomo, że coś złego stało się z Joanną,

¹¹ Tamże.

¹² Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

jednak nikt nie wie, co się stało, a śledztwo prowadzi donikąd: „W ten sposób wpadłam jak kamień w wodę i wszelki ślad po mnie zagał” (s. 10). Jak widać, niewiedza osobowych pośredników narracji kompromituje również ich dysponenta — opowiadacza auktoralnego, skutkiem czego opowieść już na wstępie pogrąża się w impasie. Oczywiście jest to impas pozorny. Stanowi on wyłącznie kontrastowe tło dla tym efektowniejszego wystąpienia pierwszoosobowej opowiadaczki: „Ja oczywiście doskonale wiedziałam, gdzie jestem i co się ze mną dzieje, ale w żaden żywy sposób nie mogłam nikomu dać znać o sobie. Działo się bowiem, co następuje [...]” (s. 10 — podkreśl. K.U.).

Jeśli fabularna intryga organizuje się (na oczach czytelnika) wokół zaginięcia bohaterki, to równocześnie już na samym wstępie zaginiona „cudownie” się odnajduje i ujawnia przed nami jako opowiadaczka. Wyróżniona w cytacie formuła „Działo się bowiem, co następuje...” nie tylko inicjuje właściwą historię, wyznacza granicę między nią a prologiem, ale też określa *modus* (tryb) pierwszoosobowej narracji, która wyłącznie *finiguje* uprzedniość powieściowych zdarzeń.

Z jednej strony mamy do czynienia z opowieścią w opowieści, bo właściwa historia funkcjonuje na prawach przytoczenia, narracji wtrąconej. Z drugiej strony — zależność natychmiast zostaje odwrócona, bo okazuje się, że opowieść drugiego stopnia pod każdym względem dominuje nad narracją ramową (narracja auktoralna posiada kompetencje mniejsze od pierwszoosobowej). Na tym nie koniec, bo zasada wyłączonego środka traci zastosowanie również w odniesieniu do relacji między wydarzeniami a opowieścią. Formuła „Działo się bowiem, co następuje...” oznacza, że narracja w trybie protokolarnym postępuje w ślad za „uprzednimi” zdarzeniami, ale równocześnie sugeruje, że wszystko to, co się mieści w obrębie epickiego czasu przeszłego, *następuje wyłącznie na mocy narracyjnej procedury*.

Jak widać, w przypadku powieści Chmielewskiej ów ludyczny wariant „podmiotu sylleptycznego” pozostawałby ściśle zwią-

zany z taką strukturą (lub „machiną”) narracyjną, którą wcale dobrze określałaby zreinterpretowana przez Jacques’a Derride kategoria *ch i a z m u*. Bo jakkolwiek syllepsa i chiazm to dwie zupełnie różne figury słów, trudno nie zauważyć, że zostały niezależnie wykorzystane dla nazwania podobnych mechanizmów tekstotwórczych. Wspólne pole semantyczne syllepsy według Nycza oraz chiazmu według Derridy wyznaczają kategorie — z jednej strony — równoczesności, homonimii, dwuznaczności, interferencji, sprzężenia zwrotnego (u Nycza), z drugiej — podwójności, przecięcia, skrzyżowania, wzajemnego uwikłania, podwójnej przynależności (tak u Derridy), a ostatecznie — przekonuje polski monografista francuskiego filozofa — inwaginacji czy wręcz „podwójnej inwaginacji”¹³. Wspólny obszar syllepsy i chiazmu byłby zatem związany z autogeneratywnym aspektem tekstu, którego figurą okazuje się u Nycza swego rodzaju tekstualne *perpetuum mobile*, idealna, samonapędzająca się maszyna do pisania, zaś u Derridy — zwielokrotniona (bo podwojona), samorodna i podniesiona do monstualnych rozmiarów kobieca seksualność.

PISAĆ SZYDEŁKIEM

Nie popełnimy nadużycia, twierdząc, że z kolei w powieści Chmielewskiej figurą aktywności pisarskiej jest szydełkowanie. Jak już wiemy, szydełko (wraz z kłębkim białego akrylu) należy do atrybutów bohaterki i pełni magiczną funkcję — tylko dzięki niemu Joanna wydostaje się z lochów *château Chaumont*, a opowieść może pomyślnie zmierzać do szczęśliwego finału. Choć

¹³ Zob. M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 374–376. Markowski przytacza tu między innymi tę oto, wyjętą z pracy *Parages* (1986) definicję: „«inwaginacja» to wewnętrzne zwiniecie pochwy, odwrócone zastosowanie zewnętrznej granicy wewnątrz jakiejś formy, gdy zewnątrz otwiera pewną kieszonkę” (cyt. za: tamże, s. 374).

pierwotne przeznaczenie szydełka oraz białej wełny wydaje się całkiem niewinne (bohaterka planuje wykonać szal), to przecież trudno nie zwrócić uwagi, że ręczna robótką pojawia się w powieści w kontekście zatrudnień intelektualnych. Co prawda mowa tu o wspólnym tłumaczeniu jednej z książek Joanny na duński, ale właśnie dlatego, że szydełkowanie wkracza do powieści jako zajęcie komplementarne względem zajęć translatorskich, wolno pomyśleć, że kryptonimuje ono to, co niekiedy nazywamy twórczym pisaniem.

Ostatni z atrybutów heroiny, luksusowo wydany atlas geograficzny, jak w pewnym momencie zauważa sama Joanna — „święty atlas” (s. 309), również, jak się wydaje, posiada aspekt metatekstowy. Atlas wielokrotnie pozwala bohaterce bezbłędnie określić miejsce pobytu albo wyznaczyć trasę dalszej marszruty. Zarazem jednak w dyskretny sposób otrzymujemy sugestię, że niezwykle przygody Joanny — uprowadzenia, ucieczki czy tylko na pozór bardziej zwyczajne ekskursje (do Taorminy) — wszystko to są wyłącznie podróże palcem po mapie!

W klasycznej rozprawie *Arachnologie* (1986)¹⁴ Nancy K. Miller przedłożyła własną koncepcję kobiecego pisania-czytania, po części zainspirowaną, ale też polemiczną względem „teorii” Rolanda Barthes’a, określonej — dla odróżnienia — wyjętym z *Przyjemności tekstu* mianem „hyfologii”. Kością niezgody okazało się „wymazanie” czy też „rozpuszczenie” podmiotu, wynikające z dążności francuskiego krytyka do zniesienia różnicy między piszącym (lub piszącą) a jego (jej) tekstem. Tym samym zabsolutyzowana przez Barthes’a kategoria pisania/czytania wyzbyła się potencjału politycznego, związanego z progresem i artykułowaniem podmiotowej samowiedzy. Inaczej Miller: przypominając historię Arachne, amerykańska autorka położyła akcent na figurze świadomej, autoryzującej swoje dzieło tkaczki-artystki, nie

¹⁴ N.K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska i K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, Kraków 2006.

zaś pajęczycy-przędki. Ta ostatnia bowiem okazuje się — w jej ujęciu — ofiarą przemocy, wskutek której pisarstwo kobiece zostaje wykluczone z porządku kultury i zdefiniowane jako aktywność publicznie nieistotna¹⁵.

Z pewnością „ręczne robótki” bohaterki-narratorki *Całego zdania nieboszczyka* nie mają wiele wspólnego z Barthes'owską koncepcją tekstu-tkaniny-sieci, ale właśnie dlatego warto je zestawić z „arachnologią” Nancy Miller. Szczególną rolę odgrywają tu pastiszowe i fabulacyjne akcenty powieści, bo jakkolwiek nie zostały one mocno wyeksponowane, to właśnie za ich sprawą możemy dojść do wniosku, że u Chmielewskiej opowiadanie nie odtwarza żadnego wcześniejszego biegu wypadków, lecz napędzane jest mocą fantazji oraz konwencji wybranych przez narratorkę. Dlatego w tym przypadku opowiadająca nie jest „przędką”, beznadziejnie uwikłaną w idiomatyczność własnego dyskursu. Z drugiej strony, choć panuje — i to w sposób suwerenny — nad swoją opowieścią, to narratorka Chmielewskiej nie jest również „klasycznym” podmiotem przedstawienia, zdobywającym a u t o r y t e t na mocy zasady uprawdopodobnienia tekstu literac-

¹⁵ Zob. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 313–322. Co ciekawe, we wcześniejszych omówieniach owa, tak istotna dla Miller różnica między Arachne-artystką-tkaczką a ukaraną Arachne-pajęczycą-przędką bywała zacierana. Gwoli przykładu, w eseju Grażyny Borkowskiej mogliśmy przeczytać, że „w *Le Plaisir du Texte* krytyk [Barthes] zupełnie jasno i wyraźnie pisał o potrzebie stworzenia nowej teorii tekstu, którą nazwał hypologią, *hyphology*, od greckiego słowa *hypos*, pajęczyna, pajęcza sieć. Feministki podchwyciły pomysł Barthes'a; hypologia stała się arachnologią. [...] Arachnologia przypomina, że kobiety piszące są zawsze w środku, we wnętrzu swego dyskursu” (G. Borkowska, *Córki Miliona (O podmiocie krytyki feministycznej)*, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 61–62). W istocie jednak Miller protestowała przeciwko takiej wsobności, widząc w niej przejaw kulturowej i politycznej opresji patriarchatu. Z drugiej strony autorytet Barthes'a, ale też prestiż awangardowej, samozwrotnej, autorefleksyjnej literatury epoki modernizmu wyraźnie wpływał na koncepcje *écriture féminine*, dlatego też Borkowska eksponowała analogie, a nie różnice między „hyfologią” Barthes'a i „arachnologią” Miller.

kiego. Nawet gdy odwołuje się do doświadczenia i zapewnia o autentyczności powieściowych zdarzeń, narratorka pozostaje posłuszna swoim pragnieniom oraz marzeniom o niezwykłych przygodach. W ślad za postacią nie-zwyczajnej dziewczyny, furiatki, „niepoczytalnej wariatki” postępuje „szalona opowiadaczka”, która coraz mniej się liczy z zasadą prawdopodobieństwa, za to coraz bardziej oddaje przyjemnościom realizowania w opowieści własnych fantazji oraz kaprysów.

FURIA (I JEJ POSKROMIENIE)

W miarę opowiadania popędowy aspekt podmiotu narracji znacza się coraz wyraźniej, a w pewnym momencie autonomizuje się i przybiera postać sobowtóra Joanny. Podczas pierwszej ucieczki (motorówką) bohaterką powoduje s z a l e ń s t w o:

[...] przez cały czas prowadziło mnie szaleństwo. Rozpacзлиwa, bezna-dziejna determinacja, wzniosły obłęd, dziki, ośli upór, przekora, nieopa-nowany protest przeciwko przymusowi, mnóstwo różnych uczuć, nie-mających nic wspólnego z rozsądkiem. To c o ś, co mnie zawsze pchało do czynów niewykonalnych i niemożliwych, pchnęło mnie i tym razem i kazało porwać się na idiotyczne przedsięwzięcie, w którego powodze-nie sama nie powinnam uwierzyć (s. 141–142 — podkreśl. K.U.).

Jakkolwiek posiada ono również aspekt animalny („dziki, ośli upór”), szaleństwo Joanny zostało opisane podług romantyczne-go stereotypu, odpowiednio wyestetyzowane (wzniosłość, pozy-tywnie waloryzowane przekraczanie reguł stosowności), usank-cjonowane etycznie (niedbający o stosunek sił opór przeciwko zewnętrznej opresji) oraz antropologicznie (prawo do nieskrępo-wanej i nieograniczonej autokreacji, „progresywne” rozumienie podmiotowości). Najciekawsze jednak wydaje się to, co zostało ledwie zaznaczone, a więc nieokreślone bliżej „coś”, co bohater-kę stymuluje, napędza, ale również nią powoduje. Emancypacyj-ne dążenia, przekraczanie wszelkich granic i barier (z granicami

państw, granicą możliwości oraz zdrowego rozsądku włącznie), afirmacja wolności i autokreacji łączy się z podporządkowaniem temu, co — możemy domniemywać — ukryte i głębokie. W ten sposób podmiot suwerenny czy też aspirujący do suwerenności okazuje się zarazem podmiotem skrupowanym, marionetką „czegoś”, jakichś sił, których sam nie potrafi nawet nazwać. Stereotyp romantyczny zbiega się tu ze stereotypowo ujętym freudyzmem...

Jak już mówiliśmy, podczas ucieczki z château Chaumont szaleństwo bohaterki zamienia się w *furię*, „wściekłą furie” (s. 175) czy też „dziką furie” (s. 203, 282). Co ciekawe, bohaterka-narratorka w żadnym momencie nie utożsamia się ani nie identyfikuje z tym stanem. Wręcz przeciwnie, z reguły sama rozróżnia między „kotłującą się we mnie furie” (s. 177) a pozostałymi władzami swojej psychiki, czyniąc z tej pierwszej pewną wydzieloną część siebie, która stanowi ukryty, destrukcyjny aspekt „ja”, a zarazem — obcego we mnie samej. W szczególnych okolicznościach ów aspekt przejmuje kontrolę nad bohaterką, ale nawet wtedy przygląda się ona samej sobie z zewnątrz, traktując własne ogarnięte furie „ja” jak sobowtóra: „Furia dziubała z a m n i e wilgotną ziemię pagórka i ciągnęła naładowaną plandekę. Furia deptała i ubijała, rozsypując w miarę możliwości równo po całym pomieszczeniu. Furia odwalała z a m n i e gigantyczną pracę” (s. 218 — podkreśl. K.U.).

W tym momencie tajemnica niezwyklej wyczynów naszej heroiny (ucieczka z lochów château Chaumont), która wcześniej wydawała się nam niewyjaśnialna, znajduje bardzo proste wytłumaczenie: to nie Joanna wydłubywała szydełkiem głazy i ziemię! Wszystkie te prace, godne Herkulesa w spódnicy, wykonała z a n i ą Furia, sobowtórów „ja”, napędzane gniewem, wściekłością i poczuciem krzywdy.

„Rozdwojenie” bohaterki-narratorki wynika z fantazji o własnej wszechmocy, która pozwoliłaby jej wziąć słuszny odwet na prześladowcach. Wszelako świadomość, że chodzi o pragnienie nierealne, daje ten skutek, że bohaterka-narratorka sytuuje

się na zewnątrz siebie jako superheroiny, co pozwala jej na dystans wobec siebie jako własnego sobowtóra. W kulminacyjnym momencie powieści, tuż przed ostateczną konfrontacją bohaterki z gangiem, Joanna rusza naprzeciw swoim prześladowcom: „Dostałam szafu. [...] Nie zastanawiając się nad tym, co robię, z pianą na ustach, przepełniona niezaspokojoną żądzą mordu, z tłuczkiem do mięsa wzniesionym nad głową, wypadłam z jaguara i runęłam w kierunku upiornego pojazdu” (s. 363).

Choć bohaterka-narratorka eksponuje własną *monstrualność*, to przecież cały ten horror jedynie nas bawi. I trudno, żeby było inaczej, skoro opowiadaczka korzysta z najbardziej wyświechtanych frazeologizmów. Ważny jest również kontrast między potocznością narracji, w tym wyraźną troską o składniowo-logiczną poprawność opowieści, a niezwykle emocjonalnym napięciem bohaterki. Komiczny rezultat daje nadto hiperbolizacja, bo w końcu mimo „niezaspokojonej żądy mordu” nikt tu na ciele nie ucierpiał. I chociaż tłuczek do mięsa może się okazać bardzo groźnym narzędziem, to przecież jego związek z kuchnią¹⁶ czyni z niego cokolwiek ułomny zamiennik miecza lub bojowego topora, sama zaś heroina okazuje się dość problematyczną walkirią, na poczekaniu przysposobioną z gospodyni domowej. Dodajmy wreszcie, że prześladowający protagonistkę „upiorny pojazd” to pocziwa syrenka (co prawda mocno podrasowana¹⁷ i właśnie jej niezwykle osiągi budzą podejrzenia boha-

¹⁶ Chmielewska całkiem konsekwentnie dobiera dla swojej heroiny „broń” z obszaru kobiecego krząctwa. Wiemy też, jak sprawnie Joanna potrafi się nią posłużyć. Z powieści można by wysnuć ten morał, który na warszawskiej komendzie wygłasza jeden z milicjantów: „Kuchenne narzędzie w rękach kobiety jest straszliwą bronią” (s. 365). Po trzydziestu z górą latami do podobnych myśli skłania światowy przebój telewizyjny, serial komediowy amerykańskiej stacji ABC *Desperate Housewives* (osiem sezonów w latach 2004–2012).

¹⁷ „Ta syrena ma wmontowany silnik jaguara [...] Sprzęgło, skrzynię biegów i jeszcze parę innych rzeczy. Właściwie z syreny ma tylko karoserię. — A zawieszenie? [...] — Z volkswagena. — I nie rozlatuje się? — Nie, jakoś się trzyma. Dobrze zespanowana...” (s. 366).

terki), którą — o czym dobrze wiemy — jadą ubezpieczający Joannę milicjanci z Komendy Głównej. Erupcja ładu berserkerskiego szafu zbiega się w tym przypadku z najzwyczajszym *qui pro quo* — także z tego powodu trudno cały epizod traktować poważnie.

W każdym razie jako furia, „rozszałała harpia” (s. 363), walkiria z ulicy Puławskiej — Joanna dociera na komendę w opłakanym stanie: „Wyglądałam prześlicznie, rozczochrana, z urwanym kołnierzem, z rozszarpanym nie wiadomo kiedy rękawem, z podartą na kolanie pończochą, z tłuczkiem do mięsa w ręku i z błyskiem szaleństwa w oku” (s. 364).

Właśnie na komendzie rozwiązane zostaną wszystkie zagadki fabularne, bo tym razem — po pierwszym niepowodzeniu — pułkownik zastawił na gangsterów tak przemyślną pułapkę, że nie mogli się wymknąć. Nas jednak interesuje co innego. Otóż autoironia opowiadaczki jest wymownym wykładnikiem dystansu, jaki dzieli ją od siebie samej we wcieleniu superbohaterki. To pęknięcie pomiędzy fantazją o własnej wszechmocy, słusznej zemście na prześladowcach a „trzeźwą” świadomością, że takie marzenia są nierealne, nieodpowiedzialne, naiwne, mogłoby się okazać cokolwiek niebezpieczne dla podmiotu opowieści. By dokonała się reintegracja, trzeba uspokoić i odesłać na stronę furii, ale wszystko to w przekonaniu, że spełniła ona swoje zadanie, że zemsta została dokonana, a cel osiągnięty. Na komendzie zatem Joanna spotyka nie tylko oficerów, z którymi wymieni się wiedzą, by w ten sposób powiązać wszystkie wątki, udzielić odpowiedzi milicji, sobie i czytelnikom oraz rozproszyć wszelkie wątpliwości. Spotyka nadto wśród oficerów kogoś, kto jednym uśmiechem ukoji jej szaleństwo i furie. W ten sposób ostatecznie okazuje się, że — na przekór wszystkiemu — wciąż jeszcze istnieją tacy „mężczyźni, przy których kobieta czuje się przede wszystkim kobietą. Nie ma mocnych na różnicę płci!” (s. 369)¹⁸.

¹⁸ Być może data wydania powieści — 1973 rok — jest jakimś wytłumaczeniem, dlaczego w świecie Chmielewskiej zasada „Nie ma mocnych na różnicę płci” ma status niedyskutowalnej.

NAJWIĘCEJ WITAMINY MAJĄ POLSKIE... GLINY

Przynajmy jednak, że furia bohaterki, jej gniew, wściekłość, poczucie krzywdy — wszystko to razem nie wydaje się przekonująco uzasadnione w planie powieściowej fabuły. Joanna jest jakoby ofiarą prześladowań ze strony potężnego gangu, ale przecież nieporadność bandytów, a także operatywność bohaterki, która z największych nawet tarapatów wychodzi — mało powiedziane: bez szwanku, bo także — „łatwo i prosto”, nie pozwalają uznać tych przygód za naprawdę niebezpieczne. Dlatego „wściekła furia” niekiedy wydaje się niewspółmierna do zagrożenia i choć trudno powiedzieć, że prześladowana i prześladowcy zamieniają się tu rolami, to nie będzie przesady w stwierdzeniu, że Joanna, ta nie-zwyczajna dziewczyna, okazała się Nemezis swoich prześladowców.

Skoro tak, to przyczyn frustracji bohaterki-narratorki należałoby szukać gdzie indziej. Otóż finał powieści nasuwa myśl, że wszystkie przygody Joanny tak naprawdę miały na celu poszukiwanie „najwspanialszego mężczyzny wszechczasów” (s. 371), który ostatecznie znalazł się nieopodal, tuż pod bokiem bohaterki, na Komendzie Głównej MO. Z takiej zaś perspektywy nieco jaśniej przedstawiałby się nam popędowy aspekt postaci, owo „coś”, co popycha ją ku niewykonalnemu i niemożliwemu...

Protagonistka — jakkolwiek by było, kobieta doświadczona — domyśla się, że jej (drugie) małżeństwo dogorywa. W rzeczy samej, mąż skorzystał z pierwszej okazji i zadurzył się w podsunętym mu przez gangsterów substytucie Joanny, owej platynowej blondynce, którą kurier gangu pomylił w Kopenhadze z naszą bohaterką, co dało początek wszystkim perypetiom. Dotarłszy na koniec do Warszawy, Joanna z przerażeniem odkrywa, że jej mężczyna prowadzi się z Madelaine, która teraz podszywa się pod nią, podczas gdy mąż zamierza wystawić ją, Joannę, gangsterom...

W istocie nasza bohaterka, dostrzegając kryzys swojego związku, od początku opowieści poszukuje idealnego mężczyzny,

o którego — przyznajmy, że jest w tym pewna logika — najłatwiej powinno być tam, gdzie prawdziwych mężczyzn najwięcej, a więc w świecie, którym włada konwencja sensacyjnego thrilleru. Stosowny kandydat mógłby się objawić nawet wśród porywaczy, ci jednak wyróżniają się wyłącznie swoimi ułomnościami, już to fizycznymi, już to umysłowymi (poza tym żaden z nich nie jest blondynem). Znacznie lepiej spadł szef gangu:

Na środku pomieszczenia stał szalenie przystojny osobnik w najbardziej interesującym wieku i nie do wiary — blondyn!!! Miał ciemnoblonde włosy, tak zwane piwne oczy, lśniące, nieco zielonkawe, trochę żółte, ciemniejsze od włosów brwi i rzęsy tak piękne, że na ich widok piknęła mnie zazdrość. Do tego był wysoki, dość szczupły, ale nie za bardzo, świetnie zbudowany i świetnie ubrany. Można powiedzieć ideał mężczyzny! (s. 161–162).

Cóż jednak z tego, skoro „od pierwszego rzutu oka ten ideał mężczyzny obudził we mnie niechęć”, a w dodatku — „byłam gotowa przysiąc, że ja w nim wywołam podobne uczucia” (s. 162). Bezwarunkowej wzajemnej niechęci w niczym nie umniejsza to, że w pewnym momencie szef gotów był złożyć naszej bohaterce poważną ofertę matrymonialną w nadziei, że ślub skłoni ją do wyjawienia tajemnicy (inna rzecz, co z Joanną stałoby się potem)...

Fałszywym kandydatem na „blondyna mojego życia” (s. 260) okazał się również napotkany w Taorminie wakacyjny lowelas, „Apollo Belwederski” (s. 261). Zniewalająca męska uroda kochanka i jego zauroczenie Joanną okazują się tak wielkie, że aż... nieprawdopodobne. „Nie możesz być prawdziwy” — mówi heroina do swojego adoratora — „Jesteś happy endem sensacyjnego filmu z życia wyższych sfer, po którym na ekranie ukaże się słowo «koniec» i trzeba będzie wyjść z kina” (s. 261). Przy okazji warto odnotować, że mamy tu do czynienia z żartobliwym odwróceniem płciowych ról. Zamiast „dziewczyny Bonda” pojawia się chłopak „Bondowy”... Bohaterce doskwiera jednak przykre poczucie, że miłosa przygoda nie jest na jej miarę, a ona sama

nie należy do „wyższych sfer”. I w rzeczy samej, ponieważ jesteśmy nie przy końcu, lecz dopiero w dwóch trzecich powieści, niebawem się okaże, iż bohaterka całkiem słusznie zachowała czujność, bo jej kochanek został podstawiony przez gangsterów (szef odgadł, że Joanna zechce sobie zrekompensować kilkumiesięczny pobyt w loszku i obstawił wszystkie kurorty na francuskiej i włoskiej Riwierze)...

Jak wiemy, swój ideał bohaterka odnalazła dopiero na Komen-dzie Głównej MO w Warszawie i raczej nie było w tym przypadku. Po pierwsze, jak zauważa jej kopenhaska przyjaciółka, Joanna „wierzy wyłącznie w polską milicję” (s. 340). Taka zaś wiara — zwróćmy uwagę, że nie chodzi o to, iż Joanna wierzy tylko milicji, lecz że wierzy w milicję — jest ontologicznym zakładem. I nawet jeśli wydałoby się nam to czymś dziwnym albo wręcz umysłową aberracją, to musimy przyjąć, że dla bohaterki powieści Milicja Obywatelska pozostaje jedynym gwarantem pewności istnienia. Z perspektywy bowiem zachodnich doświadczeń okazuje się, że tylko „tam [w Polsce — K.U.] nie ma żadnych bandyckich gangów, tam jest najwyżej gang koperkowy albo niciany. Tam jest zwyczajna, uczciwa, niefałszowana milicja” (s. 268). Właśnie dlatego, że realny socjalizm stanowi ziemię jałową dla porządnego thrillera czy powieści sensacyjnej, w oczach bohaterki, po wszystkich jej przygodach, staje się ziemią obiecaną. Nieco wyżej Joanna we wzruszająco lirycznej kwestii w ten sposób zestawiała swoją wakacyjną miłosną przygodę z polską codziennością przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych:

Moje prawdziwe życie jest bardzo daleko stąd, na północy, [...] gdzie w jedynym dla mnie mieście na świecie jeżdżą przepełnione tramwaje i niewyspani ludzie spieszą się rano podpisać listę obecności, gdzie brakuje czasem wody w kranach i papieru toaletowego w sklepach, gdzie stoją kolejki po mięso i po Encyklopedię Powszechną, gdzie jest trudno żyć, gdzie trzeba umieć żyć i gdzie wyłącznie można żyć. W mieście, które dwadzieścia pięć lat temu stanowiło beznadziejną ruinę, a teraz żyje jedynym prawdziwym życiem (s. 262 — podkreśl. K.U.).

Rzecz nie tylko w tym, że protagonistka powieści Chmielewskiej uwewnętrzniała powojenny podział świata i rzeczywistość realnego socjalizmu uznaje za własną. Chodzi o to, że na podziały polityczne (kapitalizm *vs* socjalizm), ekonomiczne (gospodarka nadmiaru *vs* gospodarka niedoboru) czy też, określmy to w ten sposób, kryminologiczne (na Zachodzie przestępczość zorganizowana, w Polsce „najwyżej gang koperkowy albo niciany”), nałożona zostaje — istotna dla powieści — *dystynkcja ontologiczna*. Z tej ostatniej perspektywy Zachód okazuje się krainą ułudy, królestwem życia pozornego, bo ułatwionego (wszystko okazuje się tam „łatwe i proste”). Zupełnie inaczej w Polsce — tu toczy się „prawdziwe życie”, które znamionuje wysiłek (na przykład odbudowy), znój i znużenie.

Wszelako ten klarowny podział zostaje w powieści zakłócony. Po pierwsze, Polska i Warszawa stanowią przestrzeń egzystencjalnego wysiłku i konsumpcyjnych ograniczeń wyłącznie w lirycznych wynurzeniach bohaterki, sceneria bowiem końcowych epizodów powieści nie odbiega zanadto od tego, z czym wcześniej mieliśmy do czynienia. Joanna wjeżdża do kraju jaguarem bez żadnych kłopotliwych formalności paszportowo-celnych¹⁹, funkcjonariusze milicji okazują się wyrozumiali, dobrotliwi i opiekuńczy, a warszawskie ulice, choć mniej kolorowe, też mają swój sznyt. Krótko mówiąc, okazuje się, że życie w Polsce nie

¹⁹ Sprawy biegną na przekór wszelkim oczekiwaniom. Stęskniona za swojskością bohaterka wręcz domaga się proceduralnych utrudnień na granicy, podczas gdy funkcjonariusze służby celnej okazują się nadszpodziewanie uczynni: „Bez mała na klęczkach prosiłam, żeby mi cokolwiek oclono, żeby mi zrobiono rewizję, przysięgałam, że sama nie wiem, co mam! Bez skutku, kontrola celna z pobłażliwym uśmiechem wyrzuciła mnie za drzwi, lekceważąco traktując zgłoszone do wwozu dewizy, odmawiając przyjęcia pieniędzy za samochód i ze wstrętem niemal patrząc na moje walizki. Zagroziłam, że następnym razem przewiozę jakąś potężną kontrabandę, co wywołało wybuch beztróskiego śmiechu i liczne dowcipy. Dostałam kawy i kawałek zwyczajnej kiełbasy” (s. 285). Znaczące, że tym razem taki bieg wypadków nie prowokuje bohaterki do najmniejszej podejrliwości.

jest dużo trudniejsze niż to na Zachodzie. Po drugie — podział na kapitalistyczny Zachód jako świat fantazmatyczny i socjalistyczny Wschód jako „prawdziwe życie” zostaje przez bohaterkę uwewnętrzniony, by ujawnić się jako psychotyczny konflikt zasady przyjemności z zasadą realności, skutkiem którego okazuje się obustronne wykluczenie tego, co związane z przyjemnością, przez to, co realne, jak i tego, co realne, przez to, co związane z przyjemnością. Dlatego bohaterka wie, że swój ideał męczyzny znaleźć może tylko na Zachodzie, ale równocześnie wie, że nie może on być prawdziwy...

Aby konflikt został zażegnany, ideał musiał się zmaterializować w Warszawie. Ale też nieprzypadkowo wybranek Joanny — oficer oddelegowany do pracy w Interpolu — łączy dwie dotąd nieprzyległe i skonfliktowane ze sobą sfery: Zachód i Wschód, francuską urodę, zachodnie maniere i elegancję z polską tożsamością. W ten sposób przyjemność mogła zostać związana z realnością, oczywiście — jeśli tylko przystaniemy na to, że na progu lat siedemdziesiątych XX wieku milicja ściśle współpracowała z Interpolem, a polski oficer mógł wówczas pracować na Zachodzie...

W końcowej scenie powieści, po kilkumiesięcznej przerwie (ten czas był niezbędny dla dokończenia śledztwa i aresztowania resztek gangu), bohaterowie spotykają się po raz kolejny. Zainteresowana Joanna oficer proponuje jej wspólny rejs wykupioną (nie pytajmy za co) motorówką, która niegdyś należała do gangsterów, na co Joanna chętnie przystaje:

Zanim się zdążyłam opamiętać i pohamować, usłyszałam własny głos, pytający z ożywioną, radosną nadzieją:

— I naprawdę potrafi pan tam znaleźć i włączyć autopilota? (s. 392).

Podczas samotnej ucieczki przez Atlantyk bohaterkę do szewskiej pasji doprowadzały nieudane próby odnalezienia na tablicy rozdzielczej włącznika autopilota. Wcześniej czy później musiała się przecież zdrzemnąć, a pozostawienie sterów samym sobie groziło, że łódź mocno zboczy z kursu. Ratunkiem okazał się

wówczas kłębek akrylu, który posłużył do zablokowania sterów na czas snu. Radosna nadzieja Joanny, że tym razem przystojny oficer odnajdzie wreszcie pechowy włącznik, nie została podyktowana wyłącznie przez reguły kokieterijnej gry, w ramach której bohaterka uznawałaby prymat mężczyzn w dziedzinie techniki. Gdyby udało się włączyć autopilota, bohaterowie mieliby czas tylko dla siebie... Nadzieja na odnalezienie włącznika jest więc związana z obietnicą miłosnych rozkoszy. Ze wszystkimi swoimi quasi-feministycznymi tropami powieść Chmielewskiej zmierza ku rozwiązaniu, które zasadza się na mocno seksistowskiej tezie: wszelkie kobiece frustracje i aspiracje (także te literackie) są podszyte seksualną histerią, którą najlepiej i najszybciej ukoji zręczny kochanek.

„KONIEC PIEŚNI, CZEŚĆ PRACY, RODACY”

„Dziwnie ten Gombrowicz traktuje swoich miłośników... Miast podziękować, obraża sztubackim dowcipem”²⁰ — pisał Jan Błoński w swoim studium o *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Nie ulega wątpliwości, że w swoistym postscriptum *Ostatniego zdania nieboszczyka* Joanna Chmielewska zachowała się iście po gombrowiczowsku, bo jakkolwiek jej powieści nie zamyka dystych, lecz tekścik jednowierszowy (z rymem wewnętrznym), to na koniec mamy sprawę z podobnie autoironiczną i „sztubacką” autoprezentacją podmiotu opowieści i całego utworu.

Jawnie metaliteracki wtřet, w dodatku wzorowany na arcydziele nowoczesnej prozy polskiej — to rzecz dość zaskakująca jak na standardy literatury popularnej. Trudno jednak założyć, że taki finał utworu mógł się wydać zaskakujący czytelnikowi, który zdążył się już oswoić z poetyką *Całego zdania nieboszczyka*. Końcowy bezpośredni zwrot do odbiorców niejako podsumowuje

²⁰ J. Błoński, *Fascynująca „Ferdydurke”*, w: tegoż, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 105.

metaliterackie aspekty utworu i podkreśla ich nadzwyczajną rangę. Znaczący jest również frywolny, „sztubacki” charakter tego apelu, bo dodatkowo wydobywa on komiczne i ludyczne walory opowiadania. Gombrowiczowska zaś aluzja może być czymś znacznie więcej niż tylko ukłonem w stronę czytelników-„ferdydurkistów”. Wszak autor *Pornografii*, szybko włączony do pantheonu nowoczesnej prozy, dał jednocześnie błyskotliwy i — jak się później okazało — wpływowy wzór kojarzenia ze sobą norm literatury artystycznej z popularną. Z tego też powodu miał się okazać najważniejszym punktem odniesienia dla tych polskich autorów, którzy zwrócili się w stronę postmodernistycznej fabulacji (aż po Michała Witkowskiego czy Mariusza Sieniewicza)²¹. Chmielewska, jakkolwiek jej utwór nie posiada poważniejszych ambicji artystycznych, bardzo wcześnie wskazała na Gombrowicza jako prawodawcę i patrona fabulacji.

W jednym wszakże ważnym punkcie autorka *Całego zdania nieboszczyka* mocno odbiła od gombrowiczowskiego wzoru. O jej apelu na pewno nie można powiedzieć, że czytelników obraża, niechby tylko na pozór... Bo też Chmielewska wyraźnie zabiega o podtrzymanie kontaktu z odbiorcą-„rodakiem”. Oczywiście o pracy mówi się tu nie bez ironii, na sposób łobuzerski czy wręcz „łotrzykowski”, co jednak samo w sobie jest aluzją do komunikacyjnych kodów społecznych w Polsce Ludowej (quasi-proletariackie pozdrowienie „cześć pracy!” najczęściej bywało używane ironicznie). Zamiast konfliktu z odbiorcą (u Gombrowicza zresztą pozornego) Chmielewska proponuje porozumienie pisarza z czytelnikami jako obywatelami socjalistycznej ojczyzny. I oczywiście wszystko to razem zostaje podparte (podważone?) szelmowskim mrugnięciem oczkiem... Bo przecież oprócz jedy-

²¹ Zob. K. Uniłowski, *Gombrowicz, literatura popularna i ponowoczesni fabulatorzy*, w: Witold Gombrowicz — nasz współczesny, red. J. Jarzębski, Kraków 2010. Gombrowiczowski patronat najsilniej zaznaczył się u Sieniewicza w *Rebelii* (2007), zaś u Witkowskiego w *Barbarze Radziwiłłównie z Jaworzna-Szczakowej* (2007) oraz w *Drwalu* (2011), będącym trawestacją *Kosmosu*.

nego prawdziwego życia i jedyne prawdziwego miejsca (jakiegokolwiek by one były) są jeszcze fantazje, marzenia i pragnienia oraz uporczywe poczucie, że — mówiąc tytułem innej powieści innego pisarza — życie jest gdzie indziej. I cóż, że tylko fantazmatyczne.

NIESAMOWITE I DOWCIPNE

O Kieszonkowym atlasie kobiet Sylwii Chutnik

1.

Maria Kretańska, pani Maria Wachelberska, „paniopan” Marian, wreszcie Marysia Kozak — wszystkie wiodące postaci z debiutanckiej powieści Sylwii Chutnik (ur. 1979), zatytułowanej *Kieszonkowy atlas kobiet* (2008)¹, występują w aurze niesamowitego.

Po kolei: oto Maria Kretańska *vel* Czarna Mańka — współczesny Kopciuszek, który nigdy nie spotkał swojego księcia, mentalna somnambuliczka — okazuje się figurą Nieżywej Dziewczyny (zob. s. 28), nieobecnej we własnym życiu. Skrajnie pasywna, nie tylko pozwala innym rozstrzygać o swoim losie, ale też okazuje się ofiarą, na którą sąsiedzi i rodzina przenoszą lęk przed własną desocjalizacją. Wykluczona ze społeczności, dziewczyna staje się alkoholicką i żulicą, karykaturą bohaterki podwórzowych ballad, których z takim upodobaniem słuchała w dzieciństwie. Zamiast pożądanego melodramatycznego schematu los Kretańskiej rozgrywa się podług innej romantycznej kliszy: Maria pogrąża się w milczeniu, apatii, a ostatecznie — szaleństwie. Co ciekawe, skutkuje to uwzniośleniem postaci, bo przecież motyw szaleństwa odwołuje się do wysokoartystycznych wzorców. Oczywiście z punktu widzenia mieszkańców kamie-

¹ Na użytek niniejszego artykułu korzystam z drugiego wydania utworu — S. Chutnik, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Warszawa 2013. Paginacja wszystkich przytoczeń z tej pozycji w tekście głównym.

nicy na Opaczewskiej sytuacja bohaterki przedstawia się mniej podniosłe: „Mańka, ty weź się opanuj i jakoś pozbieraj, bo ty chyba chora psychicznie jesteś na głowę. Zawsze taka rozmęczana i te twoje dziwne zabawy w królownę, co myślałaś, że nikt nie widzi” (s. 28). Nadrzędnemu opowiadaczowi, chętnie oscylującemu pomiędzy rozmaitymi perspektywami narracyjnymi, owa niejednoznaczność pozwala pokazać tragiczny finał losów Mańki przez pryzmat groteskowej optyki, przełamanej wszakże w epilogu opowieści. Oto już po śmierci bohaterki jej współlokator wyczuwa pod butem na wycieracze pewne zgrubienie: „Włączył zapalniczkę i nachylił się nad wycieraczką. Przejechał palcem po czarnej gumie. Spomiędzy rowków wyłoniły się przestraszone oczy dziecka” (s. 64).

Uprzedzę wypadki i powiem, że w tym jednym jedynym epizodzie autorka wyjątkowo zarysowuje sytuację, która czytelnika może wprowadzić w stan metafizycznego niepokoju i która z powodzeniem odsyła do konwencji dreszczowca. We wszystkich innych bowiem wypadkach niesamowite motywy występują w powieści Chutnik na prawach dobrze znanych literackich czy kulturowych rekwizytów. Jeśli zatem nieco wcześniej czytaliśmy o tym, że skrzep, będący powodem fantazji Kretańskiej o jej urojonym macierzyństwie, pieszczotliwie nazywany przez bohaterkę Anulką, po kolizji bohaterki z ciężarówką sam wrócił do domu, to wszystko z powodzeniem mogliśmy zapisać na karb groteskowego właśnie obrazowania, w ramach którego niesamowitym motywom przydaje się komicznego charakteru. Groteskowy jest również obraz Mańki, która po wypadku o własnych siłach wydobywa się spod kół tira, przypominając przy tym po trosze powstającego z grobu upiора, po trosze superbohatera z kreskówki, a po trosze rozdrażnione zwierzę:

Nagle spod kół potężnego tira wyczołgała się zakrwawiona Maria. Kobieta niezatapialna. Człowiek ze stali [...] Maria wypęzła na asfalt i rozejrzała się wokół. Jak dzikie zwierzę, bestia zraniona. Wycharczała: „Gdzie wózek?”. To nie był już głos ludzki, to nie była chrypa po trzech

dniach chłania. To była tygrysica z obłędem w oczach szukająca swego dziecka (s. 53–54).

W finale opowieści jest inaczej, bo „przestraszone oczy dziecka”, ukryte między rowkami wycieraczki, naprawdę mogły przerazić bohatera, jak też zaskoczyć czytelnika, dla którego to, co dotąd funkcjonowało wyłącznie na prawach zabawy literacką konwencją, staje się na chwilę realnym składnikiem przedstawionego świata. Wszelako również i takie wrażenie, bliskie doświadczeniu czytelnika powieści grozy, decyzją pisarki natychmiast zostało rozwiane, skoro narrację puentuje zamieszczony poniżej bezpretensjonalny trójwers:

Mamciu, zabierz nas do Bozi,
Bo nam nędza tutaj grozi,
Bo bez Ciebie będzie smutno nam (s. 64)

Przyznaję, przez chwilę zapachniało horrorem, wszelako dzięki wyimkowi ze zbioru w opracowaniu Bronisława Wieczorkiewicza² na powrót mogliśmy wrócić do dużo bezpieczniejszego świata podwórzowej ballady...

Protagonistka drugiego opowiadania, osiemdziesięciodwuletnia staruszka Maria Wachelberska, „nigdy Wachelberg” (s. 80) naznaczona została wojenną traumą — bohaterka nigdy się nie

² Przytoczony trójwers to fragment ballady znanej jako *Prawdziwe zdarzenie o sierotkach warszawskich z czasu powstania*. Zob. B. Wieczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*, oprac. muz. Z. Wiehler, Warszawa 1971, s. 338. Na książkę Wieczorkiewicza jako swoje źródło wskazuje w dołączonej do powieści nocie sama pisarka. W pierwszym opowiadaniu przytacza nadto wyimki z kołysanki *Aj, lu, lu, lu, lu* (z zamianą „Śpij, syneczku” na „Śpij, córeczko”, co ma swoje znaczenie, tym bardziej że oryginalny tekst z kołysanki zmienia się w lament matki na grobie syna poległego na wojnie 1920 roku), dalej — refreny ballad o Antku Białym oraz *W knajpie „Pod Kogutem”*, a wreszcie obszernie cytaty ze słynnej *Czarnej Małki* Czesława Gumkowskiego (z drobnymi modyfikacjami tekstu, które tym razem najprawdopodobniej powstały w wyniku omyłek przy przepisywaniu).

pogodziła z własnym ocaleniem podczas Rzezi Ochoty w sierpniu 1944 roku:

I właśnie to niesamowite uratowanie zepsuło pani Marii życie. Od tamtej pory czekała już tylko na śmierć, miała wyrzuty sumienia, że nie została wgnieciona w ściany piwnicy [po wybuchu granatu — K.U.]. Jak to tak: sąsiadka spod piątki nie żyje, jej nowo narodzone dziecko nie żyje. Nikt nie przeżył, tylko ona z matką (s. 75 — podkreśl. K.U.).

Matka bohaterki zginęła niebawem, usiłując ratować córkę z rąk oprawców z RONA. W zamieszaniu młodej Marii udało się wymknąć, zamiast niej „za karę dwie inne dziewczynki, w tym koleżanka z klasy, zostały zgwałcone” (s. 76). Za sprawą absurdu poczucia winy bohaterka przeobraziła się w „prawdziwą Kobiętę Nieżywą. Zafiksowaną na przeszłości, ignorującą doznania codzienne. Trwanie, oczekiwanie, spanie i budzenie się w poczuciu już nieistnienia” (s. 97). Ale też więcej, bo choć w oficjalnym życiorysie bohaterka — „łączniczka, kanalarka” (s. 81) — przyznaje się do powstańczego epizodu, to nigdy nie wspomina o żydowskim pochodzeniu, wegetacji w getcie, śmierci ojca, beznadziejnej walce w kwietniu 1943 roku i ucieczce na aryjską stronę.

Przy całkowitej odmienności życiorysów bohaterki dwóch pierwszych opowieści okazują się nosicielkami podobnych cech. Obie funkcjonują w stanie zawieszania pomiędzy życiem a śmiercią, są opisywane i definiowane jako martwe za życia. Obie są dotknięte niemotą, nie znajdują sposobu na wyrażenie traumatycznych doświadczeń. Obie mają zaburzone relacje z matkami: bohaterka pierwszej opowieści zostaje wyklęta przez rodzicielkę, natomiast pani Maria — jak już wiemy — czuje się winna śmierci swojej matki. Ta symetria obejmuje nawet motyw muzyczny, bo jeśli życiu Kretańskiej towarzyszą podwórzowe ballady, to samotnej egzystencji Wachelberskiej — przedwojenne szlagiery Miry Ziemińskiej, Eugeniusza Bodo czy Mieczysława Fogga...

Za swoją niezdolność do życia bohaterki płacą podobną cenę — popadając w szaleństwo. Co ciekawe, obie postaci najpierw

dotyka potężny krwotok, skutkiem czego dalsze ich perypetie mogłyby, całkiem rozsądnie, zostać uznane za chorobowe majaki. Z drugiej strony mamy tu do czynienia z symboliczną wymianą: własna krew stanowi swego rodzaju trybut spłacany życiu, w którym bohaterki nie umiały uczestniczyć (a widać wyraźnie, że chodzi tutaj przede wszystkim o życie rodzinne i macierzyństwo). Brocząc krwią, Wachelberska schodzi do piwnicy, gdzie podczas powstania zginęli mieszkańcy domu przy Opaczewskiej, aby spotkać się z matką i tyleż symbolicznie, co realnie wrócić do łona („Chcę leżeć jak mały embrion, schowaj mnie znowu w swoim brzuchu. Umrzyj mnie, nie ródź” — s. 111).

Tymczasem z perspektywy aktualnych sąsiadów staruszki cała sprawa wygląda zupełnie inaczej. Wachelberska przeobraziła się w „zasuszonego ptaka” (s. 105), który na stałe zagnieździł się w piwnicy i nikomu nie pozwala do niej zejść:

A pani Maria to hańba dla całej okolicy. Takiego zgniłka mieć w piwnicy, to i strach tam teraz wejść, bo powiadają, że ona tak śmierdzi z tego gnia. [...] Sama nie wiem, ale to człowiek aż się wzdryga, że siedzi tam taki ktoś ni to trup, ni to baba i straszy. Nie wiadomo, może ona już nie żyje, tylko tak z przyzwyczajenia jęczy (s. 107 — podkreśl. K.U.).

Mając w pamięci koncepcję domu onirycznego Gastona Bachelarda³, możemy w tym momencie skonstatować, że obie bohaterki Sylwii Chutnik reprezentują wypartą przeszłość i tożsamość Warszawy: Kretańska w wersji plebejskiej, natomiast Wachelberska w wariacie, by tak rzec, inteligencko-urzędniczym. Tym samym autorka subtelnie kieruje naszą uwagę na pewne zaburzenie zbiorowej świadomości. Okazuje się bowiem, że nie ma historycznej ciągłości ani przejścia pomiędzy dawną stolicą a współczesną nam Warszawą, pragnącą uchodzić za „normalną” europejską metropolię doby późnego kapitalizmu...

³ Zob. G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, przeł. H. Chudak, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, wstęp J. Błoński, Warszawa 1975.

Niezwykłość bohatera trzeciej opowieści, Mariana Pawlikowskiego, zaznacza się stosunkowo najmniej efektownie. Wszelako mamy tu sprawę z postacią o nieokreślonym statusie genderowym. Pan Marian co prawda ma rękę do drobnych napraw domowych, ale już jego zdolności cukiernicze i krawieckie pasje nie przystają do wzoru męskości. Pedanterię i uprzejmość bohatera można by złożyć na karb starokawalerstwa, ale przesadna elegancja, a przede wszystkim unikanie intymnych związków z kobietami muszą budzić niepokój w sąsiedztwie... Nie, pan Marian nie jest wcale homo i tylko na pierwszy rzut oka przypomina bohaterów prozy Michała Witkowskiego. Jest „panioplanem”, jak po wspólnym namyśle ostatecznie rozstrzygają mieszkańcy kamienicy wraz z narratorką. „Paniopan” oznacza tu osobnika zafiksowanego na fazie analnej, którego rozwój psychoseksualny został zablokowany za sprawą dysfunkcyjnej rodziny, ojca-brutala, który siłą chciał uczynić z syna prawdziwego mężczyznę, oraz matki, do której syn okazał się na odmianę nadmiernie przywiązany.

Wreszcie bohaterka ostatniej historii, Marysia Kozak, jedena-stolatka, „Zła Dziewczynka z Opaczewskiej” (s. 186), za dnia porządna uczennica, jakkolwiek, przynajmniej jej zdaniem, obdarzona zadatkami na wiedźmę. Nocami bohaterka wymyka się z domu, zamienia „z potulnej nastolatki w laleczkę z horroru” (s. 145) i rusza w miasto jako „Marysia-Robin Hoodka” (s. 158), by psuć samochody na parkingu i zapychać żelkowymi miškami portale bankomatowe czy zamki w sklepowych drzwiach. Kulminacją tej samotnej guerilli okazało się podpalenie bazaru przy Grójeckiej, miejsca, które — obok kamienicy przy Opaczewskiej — odgrywa kluczową rolę we wszystkich opowieściach...

Warto zwrócić uwagę, że dopiero przy okazji przygód Marysi w *Kieszonkowym atlasie kobiet* spotkamy motywy wzięte ze współczesnej kultury popularnej: „Opustoszały bazar miał coś z cmentarza. Z daleka jedna z nielicznych latarni zapalała się i gasła, tworząc scenerię jak z filmu grozy. Auuu, zaraz z blaszaka wyjdzie Majkel Dzekson i zacznie tańczyć” (s. 183).

Oczywiście zarysowany tu obraz kojarzy się raczej z parodią horroru, co dodatkowo podkreśla nawiązanie do słynnego teledysku w reżyserii Johna Landisa, w którym bohaterowie-*zombies*, z Michałem Jacksonem na czele, pływają w stylu *breakdance* (1983). Mimo wszystko przy porównaniu bazaru i cmentarza trzeba się zatrzymać. Po pierwsze, bazar przy Grójeckiej jest w pewnym sensie cmentarzem, skoro obejmuje teren dawnego Zieleniaka, miejsca kaźni warszawiaków podczas powstania. „W miejscu śmierci matki stoi teraz bazarowa budka z rajstopami” (s. 77) — czytamy w opowieści o Marii Wachelberskiej. Po drugie — i ważniejsze — targowisko na Banacha tylko z pozoru jest rojnym, gwarnym i barwnym ośrodkiem życia dzielnicy. Wszystko to, z przydatkiem dynamicznego i energicznego stylu unaoczniającego opowiadania, jest wyłącznie kamuflażem skrywającym tę prawdę, że mamy do czynienia z namiastką rynku dla tych usytuowanych najniżej w hierarchii konsumentów, ze swego rodzaju śmietniskiem, gdzie obraca się wyłącznie konsumpcyjnymi odpadami. Tę smętną prawdę o bazarze najdobitniej ujawniają jego Królowe, bo właśnie w ich wydaniu handel okazuje się wyłącznie przykrywką dla jałowego trwania oraz ekspozycji samego bytu, to jest przedmiotów z odjętą wartością ekonomiczną:

I na bazarze są też prawdziwe Królowe. [...] Siedzą na krzeselkach wędkarskich i dumnie prezentują towary na gazecie. Ich dostawcą jest pobliski śmietnik lub zakurzony strych. Czego tu nie ma: śruby od kibla, zeszyt bez kartek, kaseta magnetofonowa bez taśmy. [...] Siedzą zazwyczaj bokiem lub wręcz tyłem do ewentualnych klientów [...]. Jakby nie wierzyły, że cokolwiek mogą sprzedać. Jakby ignorowały cały ten kapitalizm, kupowanie, gromadzenie. Z drugiej strony panuje tutaj ogromny szacunek do rzeczy, do wytworu ludzkiego. Najmniejszy odłamany plastik ma sens, przyda się, można go zaprezentować jak każdy inny towar (s. 9).

Konsumpcyjne odpady mają za to wartość narracyjną, są czymś dziełem, ktoś ich używał, komuś służyły — krótko mówiąc,

są medium historii, których najpewniej nigdy nie wysłuchamy. Jak jednak wiemy, Chutnik nie koncentruje się na takich przedmiotach, lecz raczej na ludziach, których udziałem stała się rola społecznych odpadów. Bo też wszyscy jej bohaterowie należą do grona wykluczonych. Dotyczy to również Marysi, odrzuconej przez rówieśniczki. Dotyczy pana Mariana, choć ten z pozoru cieszy się akceptacją, a nawet pewną sympatią sąsiadów. „Kto powie, że on pedał, to zaraz oberwie” (s. 124) — zapewnia gromko wspólnota mieszkańców kamienicy przy Opaczewskiej, co zresztą oznacza tyle, że „paniopan” został zaakceptowany jako lokalny, tutejszy, nasz odmieniec, na którego tle uwyrażnia się nasza normalność. Że w istocie Marian nawet nie to, iż tkwi na samym dnie hierarchii, lecz w ogóle pozostaje poza społeczną strukturą, pokazuje dobitnie próba gwałtu na bohaterze (zob. s. 136).

Tytułowy „atlas kobiet” okazał się zatem zbiorem opowieści o wykluczonych, co nie uszło uwadze recenzentów książki⁴. Ale też znacznie więcej: podlegając typizacji i alegoryzacji, postaci zaczynają funkcjonować na prawach figur. W ten sposób Maria Kretańska przemienia się w Kobiętę Bez Sensu (s. 17) czy też Kiblarę, Matkę Klozetową (s. 22). Maria Wachelberska występuje między innymi jako Madonna Parapetowa (s. 90), Marian Pawlikowski to — jak wiemy — Paniopan (s. 120), a Marysia Kozak pojawia się zrazu jako Mała Dziewczynka (s. 139), by później stać się Buntowniczką (s. 158) czy też Radykalną Księżniczką (s. 166). Tym samym Chutnik od rodzajowego czy obyczajowego obrazka przechodzi ku przewrotnemu moralitetowi, podkreślając, że w ramach swojej opowieści operuje trybem alegorycznym, zaś jej bohaterki przemieniają się w figury ludzkiego losu.

Właśnie dlatego w oczach sąsiedzkiej wspólnoty, której głos konsekwentnie komentuje i kontrapunktuje narrację, protagoniści okazują się nieznośną prefiguracją jej własnego wykluczenia.

⁴Zob. zwłaszcza K. Varga, *Leksykon wykluczonych*, „Gazeta Wyborcza” z 06.05.2008 (nr 105).

Nieznośną, bo chodzi o świadomość dość przykrą, od której nieustannie się ucieka, którą się odrzuca i wypiera, uporczywie przekonując samych siebie, że kto jak kto, ale my na pewno należymy do pełnoprawnych członków społeczeństwa konsumpcyjnego, jakkolwiek już od pierwszego akapitu wiadomo, jak sprawy naprawdę się mają: „Pierwszy raz na bazarze. Nie wiadomo, gdzie iść. Głośno, gwarно, chaos. Bez mapy nic nie kupisz. To jak miasto w mieście. Potrzebujesz przewodniczki? No to chodź ze mną. Na prawo syf, na lewo syf, a przed nami miejski labirynt” (s. 5).

Narratorka, bazarowa Ariadna, odkrywa przed nami i wprowadza nas w inne, ukryte miasto, które — z jednej strony — jest anty-Miastem. Zamiast mostów syf, zamiast rzeki (wszak w parafrazowanej piosence „środkiem Wisła płynie”) — „labirynt, przestrzeń obcości”⁵. Z drugiej wszelako strony figura miasta podwójnego, „miasta w mieście”, znosi proste przeciwstawienie swojskości i obcości, wprowadzając — na zasadzie derridiańskiego chiazmu — obce w przestrzeń swojskiego i swojskie w przestrzeń obcego. Wkraczając („pierwszy raz”) na bazar, penetrujemy (wszak labirynt to sfera waginalna) to, co ukryte, spodnie, co tkwi jakby pod powierzchnią, jednocześnie czyniąc to wszystko jawnym czy też uświadamiając sobie jawność tego wszystkiego. Jak widać, u Sylwii Chutnik bazar funkcjonuje na prawach — znowu derridiańskiej — fałdki, zakładki, hymenu, uzewnętrznionego wnętrza, wywróconej na wierzch podszewki oficjalnego obrazu miasta...

Pamiętając o rozpoznanej i opisanej przez Sigmunda Freuda zwrotnej przechodniości *unheimlich* i *heimlich*⁶, możemy powiedzieć, że protagoniści Chutnik zyskują walor niesamowitości wtedy i tylko wtedy, gdy rozpoznamy w nich nie tyle innych i obcych, nie tyle skrzywdzonych i poniżonych, co siebie samych

⁵ Por. M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tegoż, *Mity przebrane. Dionizos — Narcyz — Prometeusz — Marchoń — labirynt*, Kraków 1990, s. 129 i n.

⁶ Zob. S. Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 3: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.

— właśnie dlatego, że jesteśmy lub w każdej chwili możemy zostać wykluczeni (do tego wystarczy — jakże przerażająca i upokarzająca to myśl — utrata zdolności kredytowej). I rzeczywiście, dla postaci z powieściowego świata główni bohaterowie z całą pewnością należą „do dziedziny tego, co przeraźliwe, wywołujące lęk i grozę”⁷. Tak tedy paniusie z pobliskich apartamentowców, okupujące plac zabaw, reagują paniczną ucieczką na widok Kretańskiej jako Matki Wariatki. Do piwnicy, gdzie gnieździ się Wachelberska — jak powiadają — strach wchodzić. „Paniopan” budzi agresję (ale też pożądanie) sąsiada i tylko Marysi nocne eskapady póki co uchodzą na sucho, jakkolwiek o jej wyczynach mówi się jeśli nie ze zgrozą, to przynajmniej z oburzeniem: „[...] znowu chuligani splądrowali naszą okolicę [...]. Że to policja nie umie sobie z nimi poradzić, no który to już raz” (s. 170). Tyle tylko, że sprawy zupełnie inaczej będą się miały z perspektywy czytelnika, jeśli tylko zechciałby on wyciągnąć wnioski z umowy powieściowego świata, intertekstualnego charakteru wielu kluczowych wątków i motywów oraz ciężącego ku alegorii trybu narracyjnego. W jego bowiem oczach to, co groźne i przerażające, będzie wyglądało dość humorystycznie. Trzeba nam wyjaśnić tę rozbieżność.

2.

Żywe upiory, osoba pokutująca już za życia, istoty na poły zwierzęce, podległe fantastycznym przeobrażeniom — wszystko to, jak sądzę, trafiło do *Kieszonkowego atlasu kobiet z ballad nie tyle podwórzowych, co romantycznych*. Rzecz ciekawa, że owa architekstualna zależność umknęła pierwszym komentatorom utworu. I nawet Iwona Słomak w obszernym, erudycyjnym omówieniu dziełka Chutnik, opublikowanym na łamach „FA-artu”, wspomniała wyłącznie o „skarbczyku ballad warszawskich”,

⁷ Tamże, s. 235.

jakkolwiek tytuł jej recenzji, *Rzecz to niesłychana*⁸, mógł sugerować inne, bo mickiewiczowskie tropy.

Jeśli spróbuję je teraz podjąć, to jednocześnie wykroczę poza kwestię samego tylko podobieństwa motywów. Ostatecznie całą fantastykę u Chutnika można by wyprowadzić równie dobrze z tradycji narracyjnego folkloru. Na mickiewiczowski adres naprowadza coś innego. Twierdzą bowiem historycy literatury, że swoją wyjątkowość, ba!, arcydzielnność, *Ballady i romanse* (1822) zawdzięczają nie oryginalnej wyobraźni swojego autora, lecz przemyślanej grze instancji nadawczych i perspektyw poznawczych. Zajrzyjmy do podręcznika:

Mimo iż *Rybka*, *To lubię*, *Lilie* i *Dudarz* zostały opatrzone przypiskami wskazującymi na ich źródło w „pieśni gminnej”, są to odnośniki dość konwencjonalne, które można traktować także jako sposób zaznaczania dystansu między światem balladowym a autorem, sygnał braku tożsamości między narratorem ballad a poetą jako twórcą. [...] Swoisty dystans wobec świata balladowego wiąże się także z tonem żartobliwym, wyczuwalnym w wielu utworach z tego cyklu [...]⁹.

Rzecz nie tylko w tym, że współczesna pisarka wskazuje jako źródło *Atlasu*... na przykład warszawskie ballady podwórzowe. Zresztą i to pokazuje, że w naszym przypadku pojawia się dodatkowy poziom zapośredniczenia — wszak autorka nie przedstawia się jako ktoś, kto sam zebrał miejskie ballady i legendy, lecz korzysta z gotowego już opracowania, podług którego modeluje przynajmniej pierwszą z historii. Iluzję bezpośredniego udziału narratorki w świecie przedstawionym wnosi perspektywa reporterska, najwyraźniej dochodząca do głosu w trzeciej opowieści, gdzie narratorka przeprowadza swego rodzaju kwerendę wśród sąsiadów pana Mariana, stawiając im pytania i gromadząc odpo-

⁸ Zob. I. Słomak, *Rzecz to niesłychana*, „FA-art” 2008, nr 2–3, s. 166 i n.

⁹ A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1986, s. 93. Zob. także klasyczną rozprawę Ireneusza Opackiego *Poezja romantycznych przełomów*. Szkice, Wrocław 1972.

wiedzi. Podobnie jak to było w przypadku narratorki-przewodniczki po targowisku na Banacha, reporterka jest figurą pograniczną, wkracza w obręb przedstawionego świata, a jednocześnie do niego nie należy — sama docieka, kim jest „paniopan”, ale opinie sąsiadów podaje wyłącznie na ich odpowiedzialność.

Repertuar ról i perspektyw narracyjnych, jakie przyjmuje główna opowiadaczka *Kieszonkowego atlasu kobiet*, jest zresztą dużo obszerniejszy. Obejmuje rolę etnografki, opisującej bazarowe obyczaje i rytuały, kulturoznawczyni, analizującej i interpretującej przedstawione wzory zachowań, felietonistki o zacięciu socjolożki-amatorki¹⁰, kolekcjonerki zasłyszanych opowieści (także tych o wątpliwej wiarygodności). Jak wiemy, opowiadaczka wcale często przyjmuje punkt widzenia lub wręcz oddaje głos świadkom albo upostaciowionej sąsiedzkiej zbiorowości, która przynajmniej w pewnej mierze może się kojarzyć z gromadą, jaka w *Romantyczności* Adama Mickiewicza stanowiła tło dla wystąpienia poety. Zresztą już sam balans między wewnętrzną i zewnętrzną perspektywą charakterystyczny był dla nadrzędnego narratora *Ballad i romansów*, dając efekt epistemicznego zawieszenia między wiarą i niewiarą.

Skoro zaś nie możemy mieć pewności, że opowiadacze nas nie zwodzą (lub że nie stanowią wyłącznie roli, w jaką się wciela podmiot autorski), to ich rewelacje trzeba przyjmować z ograniczonym zaufaniem także wtedy, gdy występują z bezpośrednim na pozór komentarzem do opowiadanej przez siebie historii. Jeśli zatem w pewnym momencie narratorka Chutnik zdradza się z akademickimi lekturami z zakresu kulturoznawstwa i antropologii („Osoba, która czyści toaletę w rodzinie, stoi najniżej w hierarchii. Jednocześnie ma dziwną władzę nad wszystkim, co odrzucane i pomijane” — s. 22), to w tyleż pretensjonalnym,

¹⁰ Fragmenty przedstawiające scenki w poczekalni lekarskiej czy też obyczaje urzędniczek biurowych mogłyby z powodzeniem funkcjonować jako samodzielne teksty; ten drugi wygląda zresztą na dość sztucznie wprowadzony do opowieści o Marysi Kozak wątek poboczny.

co przewidywalnym odnarratorskim komentarzu musimy zobaczyć parodystyczną stylizację na dyskurs współczesnej humanistyki. Pamiętając o tej lekcji, powinniśmy z dużym dystansem traktować wszystkie inne konkluzje proponowane przez opowiadaczkę. Więcej, musimy też zauważyć, że niektóre wątki fabularne rozwijane są w taki sposób, iż stanowią przekorną ilustrację tez ideowych. Dla przykładu, zupełnie nieprawdopodobna historia jedenastoletniej prowadzącej samotną partyzancką walkę na pohybel „systemowi” to nie tylko kolejna literacka fantazja na temat antykapitalistycznego i antykonsumpcjonistycznego buntu, lecz także fabularna zabawa komunałami z niezbędnika inteligenckiej (nowej) lewicy, punktująca jej... infantyizm.

Oczywiście dyskurs nowej lewicy nie jest tu jedynym poszkodowanym. Wśród różnych rejestrów stylistycznych w książce Chutnik szczególnie eksponowane miejsce zajął język religijny, o doświadczeniach bowiem bohaterek często mówi się w kontekście kultu maryjnego, co powieściowe postaci poniekąd nobilituje, a jednocześnie pozwala na parodystyczne przetworzenie wzorca¹¹. Aluzyjne nawiązania znajdziemy także na poziomie mikrostylistycznym: „Mimo to przychodnia łaskawa jest, cierpliwa” (s. 69) – czytamy, dostrzegając przy tym ironiczną paralelę między sposobem funkcjonowania służby zdrowia doby NFZ

¹¹ Ten problem, wart omówienia w osobnym szkicu, został dostrzeżony przez krytykę. Zob. M. Bednarek, *Zdrowaś Mario? Łaskiś pełna?*, „Czas Kultury” 2008, nr 4. Tu odnotujemy jedynie, że Marysia Kozak, napotkawszy w piwnicy koczującą tam Wachelberską, w pierwszej chwili uznaje ją za... Matkę Boską. Kiedy dowiaduje się o swojej pomyłce, czuje się oszukana, odwraca się od „potwornej baby” (s. 182) i szykuje zemstę. Jednocześnie, podejmując swoją samotną partyzantkę, stara się upodobnić do wizerunku Maryi: „Będzie jak Maryja Zbrojna, pomalowane usta, dwie kreski na policzku, całkowity rozpiędoł” (s. 182). Witz w tym, że chodzi tu o swego rodzaju malowanie maskujące... Iwona Słomak dostrzegła tu „zabieg demaskujący postać Bożej Matki jako Bellony, patronującej, rzecz jasna, płci męskiej” (I. Słomak, *Rzecz to niestychana...*, s. 168). Niby tak, ale w ostatniej opowieści pod opiekę Maryi Zbrojnej oddaje się bohaterka, która chciałaby walczyć z systemem opartym na męskiej dominacji.

a ideałem chrześcijańskiej *caritas*. Tuż obok znajdziemy jednak, wprowadzoną na tej samej zasadzie, aluzję do... *Kubusia Puchatka*: „Grzebię [...] w portmonetce i im bardziej szukam pieniędzy, tym bardziej ich tam nie ma” (s. 71) — tak mianowicie odpowiada bohaterka (wymyślonej *ad hoc*) anegdoty na pytanie lekarza o to, dlaczego nie wykupiła recepty. Tym samym zniwelowana zostaje różnica między oboma źródłami zapożyczeń — listy apostoelskie św. Pawła i powiastka A.A. Milne’a plasują się obok siebie, w intertekstualnej przestrzeni, której granice wyznaczają lekturowe doświadczenia i kulturowe kompetencje już nie opowiadaczki, lecz samej autorki.

Generalizując, komiczne i humorystyczne efekty Chutnik uzyskuje przez zapętlenie relacji między tym, co rzeczywiste, a tym, co wyobrażone, między możliwym a fantastycznym, literalnym a figuralnym. W rezultacie sceny, które zrazu gotowi byłibyśmy plasować w porządku wyłącznie symbolicznym, umownym, literackim, wywodząc je z rojeń czy mające postaci (np. przemiana Wachelberskiej w ptaszysko stróżujące wypieranej przeszłości miasta), funkcjonują na prawach realnego dla bohaterów dalszego planu, z którym teraz muszą się jakoś zmierzyć lub oswoić jego absurdalność.

Że w książce Chutnik granica między realnym a umownym okazuje się nieostra, można zauważyć dzięki innemu chwytowi, który również znajduje pierwowzór w tradycji balladowej. Otóż wszystkie niezwykle wydarzenia zachodzą w precyzyjnie wyznaczonej przestrzeni, mającej swój odpowiednik na mapie Warszawy — chodzi o rejon Ochoty u zbiegu ulic Grójeckiej, Banacha i Opaczewskiej z bazarem i halami targowymi oraz Centralnym Szpitalem Klinicznym. Chodzi również o przeszłość tych miejsc, z tragicznymi wydarzeniami z czasu powstania warszawskiego. Wszelako trzeba tu zauważyć, że przy całej precyzji opisy oraz informacje nie podkreślają topograficznego konkretności. Są dość zdawkowe i w gruncie rzeczy nie wiemy dokładnie, jak wyglądała kamienica przy Opaczewskiej, powieściowy zaś bazar przy

Grójeckiej nie odbiega specjalnie od bazaru w każdym innym polskim mieście, choć oczywiście pamiętamy, że należy on akurat do tych największych. Koloryt lokalny podkreślają u Chutnik najbardziej zbanalizowane i najpowszechniej kojarzone z Warszawą atrybuty: ballady podwórzowe czy tragedia powstania. Takie operacje sprowadzają miejscowe realia do funkcji reprezentacji pewnej uniwersalnej zasady, mówiącej o wzajemnym przenikaniu się dwóch światów — empirycznego i fantazmatycznego.

Związki pomiędzy poszczególnymi opowieściami w książce Chutnik są na tyle ścisłe, że pod względem gatunkowym całość wypada uznać za przykład współczesnej powieści nowelowej. Szczególnie ciekawie wyglądają analogie z *Opowieściami galicyjskimi* (1995) Andrzeja Stasiuka, bo w tym właśnie zbiorze cykl nowelowy połączono z perspektywą reporterską, ale też z tradycją balladową i metaliteracką fabulacją. Różnica nie polega wcale na tym, że pod piórem Chutnik powieść nowelowa powróciła w przestrzeń miejską. Nie chodzi również o to, że opowieści zgromadzone w *Kieszonkowym atlasie kobiet* odbiegają od wzoru noweli czy rodzajowego obrazka na rzecz dużo obszerniejszej, luźno skomponowanej gawędy. Podtrzymując związki z tradycją balladopisarstwa (to akurat punkt wspólny ze Stasiukiem), Chutnik mocniej podkreśliła autorefleksyjny i krytyczny aspekt swojej książki. Autor *Opowieści galicyjskich* przywołał romantyczne ballady, aby uwznioślić, estetycznie dowartościować swoich bohaterów. Jak się wydaje, Chutnik skorzystała z tej samej tradycji w sposób dużo bardziej przewrotny.

3.

Zabawa rolą opowiadacza i kreacyjny dystans pozwalają w *Baladach i romansach* Mickiewicza dostrzec przejawy tej samej postawy poetyckiej, która przy innych okazjach, bardziej uwyrażniona i wyeksponowana, określana bywa mianem romantycznej

ironii. To właśnie za jej sprawą balladowy świat nabiera ontycznej dwuznaczności, skoro można go rozumieć jako ilustrację odautorskich deklaracji światopoglądowych, ale również — jako pochodną literackiej zabawy. Dotyczy to w pierwszej kolejności motywów fantastycznych, które z jednej strony ubiegają się w oczach czytelnika o status wiarygodnych, z drugiej — choćby za sprawą literackiej stylizacji na naiwną „pieśń gminną” — tyleż wzruszają, co bawią.

Jak już powiedziano, podobnie prezentuje się świat przedstawiony w *Kieszonkowym atlasie kobiet*, i gdyby na tym poprzestać, to musielibyśmy stwierdzić, że pod względem estetycznym proza Chutnik nie przekracza horyzontu romantycznego balladopisarstwa. Jest jednak inaczej, choćby dlatego, że nasz utwór odwołuje się również do innych konwencji — prozy tendencyjnej, gawędy (tej plebejskiej, nie szlacheckiej), realizmu krytycznego, reportażu, parabolicznej opowieści, realizmu magicznego... A przecież każda z tych formuł zupełnie inaczej rozstrzyga kwestię wiarygodności tekstu narracyjnego! Z ich zestawienia wynika wrażenie pomieszania, heterogeniczności i hybrydyczności utworu, ale też coś nadto. Otóż nagromadzenie i konfrontacja różnych, nierzadko sprzecznych formuł estetycznych przenosi punkt ciężkości na autorefleksyjny, krytyczny wymiar utworu.

Charakterystyczne, że niektórzy recenzenci najwyżej ocenili dwie pierwsze opowieści. Ich bohaterki wydały się bardziej złożone psychologicznie, na ich tle historie Paniopana oraz Marysi Kozak wypadły jako przewidywalne ilustracje założonych z góry tez¹². Taki werdykt był pochodną mimetycznego stylu odbioru, który żąda zgodności opisanych w utworze wydarzeń z tym, co uchodzi za reguły życia społecznego czy psychicznego, wszelkie zaś odstępstwa bywają kwalifikowane jako błąd w pisarskiej sztuce. Trudno jednak mieć autorce za złe, że postaci pomyślane jako quasi-alegoryczne figury okazują się schematyczne. Inna

¹² Zob. K. Varga, *Leksykon wykluczonych...*; B. Darska, *Warszawa kobiet*, „Nowe Książki” 2008, nr 5.

sprawa, że mimetyczny styl lektury wymagał przemilczenia fantastycznych epizodów w opowieści o losach Mańki Kretańskiej czy też pani Marii Wachelberskiej...

W kolejnej recenzji możemy przeczytać, że w powieści Sylwii Chutnik „[stylistyczny] akcent został przesunięty z poprawności na autentyczność — bohaterowie mówią językiem ulicy. Ten zabieg pomaga oddać klimat warszawskiej Ochoty, a wydarzeniom i bohaterom dodaje wiarygodności”¹³. Sprawdźmy ten sąd. Oto próba „języka ulicy” w wersji Sylwii Chutnik:

Więc przede wszystkim ja chciałam powiedzieć, że każdego to prywatna sprawa, czy, za przeproszeniem, sypia z kobietą, czy też z mężczyzną, i podług mnie nikomu nic do tego. Bo to jaki człowiek jest, czy dobry, czy zły, to nie ma nic wspólnego z jego kwestią charakteru. I my, jak tu cała obsługa Fantazji razem wzięta, my byśmy za pana Mariana to się pokroić dali, tak, bo takich ludzi już teraz nie ma, oj, nie ma (s. 116–117).

Nie chodzi nawet o to, że nie mamy tu do czynienia z żadnym „cytatem z rzeczywistości”, lecz z literacką stylizacją na monolog wypowiedziany, najpewniej w sytuacji półoficjalnej, do reporterskiego mikrofonu. Rzecz w tym, że ta stylizacja nawiązuje do funkcjonującego już w tradycji literackiej czy artystycznej wzoru konstruowania tego typu wypowiedzi. Rytm składniowego potoku, z jakim mamy tu do czynienia, nasuwa pewne skojarzenie z monologiem piłkarki odtwarzanym z taśmy magnetofonowej przez prezesa Ochódzkiego w słynnej scenie filmu *Miś* (1980) w reżyserii Stanisława Barei. Nie chodzi jednak o konkretny adres, do którego odsyłałaby aluzja, lecz o inne rozumienie intertekstualności, związane z odniesieniem do nieokreślonego bliżej, anonimowego „już słyszanego”, „już czytanego” albo „już pisanego”¹⁴. Z takiej zaś perspektywy ten sam zabieg, który — zda-

¹³ A. Ruman, *Ciemne strony kobiecości*, „Akcent” 2009, nr 3, s. 135.

¹⁴ R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6. Por. J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. II, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 38–39.

niem recenzentki — „wydarzeniom i bohaterom dodaje wiarygodności”, mógłby być rozumiany całkowicie przeciwnie, jako chwyt, który tekstowi wiarygodność odbiera!

Przed piętnastu laty Umberto Eco, mając na uwadze także własną twórczość literacką, pisał o ironii intertekstualnej jako dyskretnym sygnalizowaniu, że tekst zasadza się na celowym, ale też przekornym powtórzeniu charakterystycznych rozwiązań kompozycyjnych, zabiegów stylistycznych czy też rozpoznawalnych konwencji estetycznych z przeszłości¹⁵. Jeśli sygnały te zostałyby pominięte przez czytelnika, to w konsekwencji albo uprzywilejowano by pozaliterackie odniesienia tekstu, albo też — w najlepszym razie — uznano, że utwór aktualizuje niegdyśiejsze wzorce właśnie dlatego, iż (wciąż) zachowują one perswazyjną i referencyjną moc. Tymczasem sprawy mają się zupełnie inaczej. Kontaminując różne poetyki i estetyki, grając kreatywnym dystansem, Chutnik akcentuje konwencjonalny charakter własnej strategii literackiej oraz anachroniczność przywoływanych wzorców. Dlatego ironia intertekstualna nie wzmacnia, lecz osłabia, a przynajmniej problematyzuje, czyni czymś wielce niejednoznacznym referencyjne aspiracje opowiadania.

Kwestia, jaką koniecznie trzeba w tym miejscu rozważyć, dotyczy stosunku tego, co Umberto Eco nazwał ironią intertekstualną, do ironii romantycznej, rozumianej nie tylko jako koncepcja estetyczna z początku XIX wieku, lecz kluczowa strategia twórcza w obrębie szeroko pojętej nowoczesności. Od razu powiedzmy, że różnice nie zaznaczają się zbyt wyraźnie¹⁶. Z całą pewnością

¹⁵ Zob. U. Eco, *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, przeł. J. Ugniewska, w: tegoż, *O literaturze*, Warszawa 2003.

¹⁶ Trzeba trafiać (powiedziałbym, że to prawdziwa ironia sytuacyjna), iż jedyny znany mi przykład wykorzystania terminu Umberta Eco w polskim literaturoznawstwie znajdziemy w tekście Michała Kuziaka, poświęconym intertekstualności u Słowackiego. W ujęciu autora szkicu ironia intertekstualna z powodzeniem mieściłaby się w obrębie estetyki romantycznej. Zob. M. Kuziak, *Intertekstualność poematów dygresyjnych Słowackiego*, w: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. M. Kalinowska i M. Leszczyński, Toruń 2011.

zawodnym kryterium okazałaby się próba wskazania różnych stopni metaliterackiego i autorefleksyjnego wyrafinowania, bo pod tym względem dzisiejsza literatura może wyłącznie dorównać romantycznym poematom dygresyjnym czy dwudziestowiecznemu autotematyzmowi. Trzeba zatem zupełnie inaczej: wszak ironia romantyczna odnosiła się do pewnego absolutu, którym był — jak wiadomo — projekt idealnego poematu (*die progressive Universalpoesie* Fryderyka Schlegla) oraz projekt idealnego twórcy. W przypadku ironii intertekstualnej sprawy mają się zupełnie inaczej. Wedle Umberta Eco: „Intertekstualny nadsens jest poziomy, labiryntowy, kłaczowaty i nieskończony, od tekstu do tekstu — skoro nie ma innej obietnicy oprócz niekończącego się szeptu intertekstualności. Ironia intertekstualna zakłada absolutny immanentyzm. Dostarcza objawień tym, którzy utracili poczucie transcendencji”¹⁷.

W swoim szkicu autor *Imienia róży* zestawiał ironię intertekstualną między innymi z tradycją hermeneutyki biblijnej oraz nawiązującą do tej pierwszej estetyką Dantego. Porównanie z estetyką romantyczną (nowoczesną) przynosi — co nie będzie żadnym zaskoczeniem — podobny rezultat. Jak się okazuje, ironię intertekstualną znamionuje brak, intertekstualne zaś „nadsensy” wydają się lichą namiastką niedostatku „sensów duchowych”. W ostatnim akapicie szkicu Eco bronił już nie tyle samej ironii intertekstualnej, co po prostu swoich powieści przed zarzutem „lekomyślnego karnawału dialogowości”, podnosząc — za jednym z krytyków — że owe niewczesne gry i zabawy zostały co najmniej zrównoważone przez „poczucie melancholii i pesymizmu”¹⁸.

Oczywiście ani melancholia, ani pesymizm nie obroniłyby utworu Sylwii Chutnik, bo nie są to jakości, które akurat tu wysuwałyby się na pierwszy plan. Trzeba więc inaczej odpowiedzieć na pytanie, dlaczego osłabiająca referencyjną moc opowiadania ironia intertekstualna w *Kieszonkowym atlasie kobiet* daje zysk,

¹⁷ U. Eco, *Ironia intertekstualna...*, s. 218.

¹⁸ Tamże, s. 218–219.

a nie stratę. W pierwszym rzędzie zauważmy, że krytycy operujący mimetyczną strategią lektury (Eco w swoim szkicu przeciwstawiał „czytelników naiwnych” tym, którzy potrafią rozpoznać sygnały intertekstualnej ironii) „używają” powieści Chutnik do symbolicznego uporządkowania przestrzeni społecznej. Kłopot w tym, że rezultat tej operacji jest wiadomy z góry, bo przecież jako wyraz wrażliwości na los wykluczonych, świadectwo feministycznej edukacji czy krytyka zachowań uświęconych przez (narodową i patriarchalną) tradycję utwór nie mógłby nam powiedzieć wiele nowego. Zawarta w nim diagnoza życia zbiorowego wydaje się prostą funkcją ideologicznego charakteru wyzyskanych w utworze dyskursów. W konsekwencji nawet życzliwy książce krytyk narzekał: „Niestety, Chutnik nie potrafi się często powstrzymać, by złapać czytelnika za rękę i głośno mu powiedzieć, co ma myśleć i jakie wnioski wyciągać z lektury. Dopowiada tam, gdzie powinno pozostać niedopowiedzenie, przez co jej proza staje się publicystyczna”¹⁹.

Na takim tle dobrze widać, że ironia intertekstualna okazuje się specyficzną modalnością literacką doby współczesnej²⁰, która pozwala pisarzom obficie czerpać z obecnych w przestrzeni publicznej języków oraz ideologemów, a jednocześnie — co umknęło recenzentom Chutnik — uchylać pretensje tych języków do orzekania o rzeczywistości. Literatura definiuje się w ten sposób jako symulacja dyskursów (także dyskursu literackiego), która wydobywa, demonstruje i kompromituje ich symulakryczne aspiracje.

Nawiązując raz jeszcze do Sigmunda Freuda, można by też powiedzieć, że *Kieszonkowy atlas kobiet* to literacki dowcip wykorzystujący ironię intertekstualną jako mechanizm przesunięcia przedstawień i znaczeń²¹, aż po ich wzajemne uchylenie. Dowcip ten ma

¹⁹ K. Varga, *Leksykon wykluczonych...*

²⁰ Por. W. Bolecki, *Modalność — literaturoznawstwo i kognitywizm*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5.

²¹ Por. S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie...*

przy tym bardzo wymierną stawkę. Sylwia Chutnik konstruuje ironiczną odmianę opowieści tożsamościowej, powstającej ze świadomością, że takiej narracji nie sposób uprawomocnić. Przeczy jej bowiem doświadczenie wielokrotnego zerwania historycznej ciągłości oraz procesy postępującej społecznej atomizacji. W dodatku opowiadanie koncentruje się na rozmaitych wyrzutkach, a co najmniej outsiderach domniemanej wspólnoty, jaką rzekomo tworzą mieszkańcy kamienicy przy Opaczewskiej. O losie odmieńców opowiada się przy użyciu rozmaitych klisz literackich i kulturowych, zresztą nie po to, by owe klisze ośmieszyć i porzucić, lecz by ich użyć w sposób subwersywny²². Wszelako ów tożsamościowy kontrtekst sytuuje się poza możliwościami społecznej artykulacji, opowieść oraz jej podmiot zyskują tedy status podobny do neurotycznej fantazji, plotki czy legendy miejskiej albo... romantycznej literatury. Literacka opowieść, skonstruowana na prawach intertekstualnej ironii, dowcipu, subwersywnej gry, stanowi w istocie wyraz niepełnej identyfikacji ze społecznymi narracjami tożsamościowymi lub przynajmniej przekonania, że — jakkolwiek bez tych ostatnich nie możemy się obyć — to ich prawomocność jest z gruntu dyskusyjna. Jeszcze inaczej: jeśli nasze opowieści tożsamościowe są dane lub zadane, to tym bardziej mogą się nam wydać dziwne, przygodne i kruche.

²² Przemysław Czapliński, który — jak nikt inny — wyróżnił ostatnią z zamieszczonych w *Kieszonkowym atlasie kobiet* opowieści, zauważył: „[...] mała Marysia [Kozak] w sposób zupełnie nieoczekiwany uwewnętrzniła polską tradycję powstań, walki wyzwolenczej, buntu i spisku. Marysia nie sytuowała się poza polskością, lecz w samym jej centrum. Ponieważ jednak centrum nadawało prawomocność zasadniczo działaniom męskim i narodowowyzwoleńczym, więc bunt Marysi lądował na marginesach — tam, gdzie jest rzekomo miejsce dla czynów chuligańskich. Bohaterka w trybie subwersywnym mówiła bowiem to samo, co powstańcy wieku XIX czy XX [...]”. P. Czapliński, *Znikające kręgi*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 42 (dod. „Festiwal Conrada”).

MISTYCZNE CIAŁO KRÓLOWEJ

O książce Jana Sowy

Lektura *Fantomowego ciała króla*¹ Jana Sowy wiosną 2015 roku, choć mocno spóźniona, dostarczyła mi sporo satysfakcji, okoliczność zaś czasu nie była tu bez znaczenia. Co prawda już od roku 2000 trudno było żywić złudzenie, że to postmodernizm (ten w wersji lyotardowsko-rortiańskiej) okaże się intelektualną ramą dla przeobrażeń społeczno-kulturowych w postkomunistycznej Polsce. Jeśli o mnie chodzi, to przekonała mnie w tej kwestii Agnieszka Graff, bo jej słowa z 2001 roku — „Przegraliśmy bitwę o język”² — dobitnie pokazały, że obóz progresywny odtrąbił odwrót. Wszelako obecny europejski kryzys, spowodowany przez falę uchodźców z Bliskiego Wschodu i Afryki Północno-Wschodniej, dopisał tu ciekawe postscriptum: w polskim internecie „multi-kulti” stało się obelgą wypowiedzaną dziś z dużo większą pogardą niż słowa „liberał”, „liberalny” podczas gospodarczego tąpnięcia w 2008 roku. Kiedy więc znalazłem u Sowy mimochodem wtrącone zdanie, że „postmodernizm ma

¹ J. Sowa, *Fantomowe ciało króla*. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą, Kraków 2011. Paginacja wszystkich cytatów oraz odniesień z tej pozycji w tekście głównym.

² Por. „Przegraliśmy bitwę o język. Frazy takie jak «wolny wybór» lub «prawo kobiety do decydowania» [...] nigdy nie zadomowiły się w polszczyźnie. [...] Zgodę na nazwanie płodu «dzieckiem poczętym» uważam za wielką klęskę — polityczną i moralną — środowisk liberalnych i ruchu kobiecego w Polsce. Milczenie jest zgodą”. A. Graff, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Warszawa 2001, s. 121.

apogeum swojej intelektualnej kariery zdecydowanie za sobą, a praktyczną konsekwencją wielokulturowych ideałów okazał się wykwit radykalnego fundamentalizmu islamskiego w łonie zachodnich demokracji liberalnych” (s. 204–205), musiałem się gorzko uśmiechnąć, nawet jeśli autor książki pisał te słowa z myślą o bardzo szczególnej, bo neokonserwatywnej, komunitariańskiej formule ponowoczesności.

Idźmy dalej, awanturnicza polityka rosyjska kazała nam spojrzeć krytycznie na geopolityczną sytuację dzisiejszej Polski. I okazało się, że nasze największe zdobycze po roku 1989 – wejście do NATO i Unii Europejskiej – nie mają bynajmniej aż tak epokowego wymiaru, jak byśmy sobie życzyli. Liczymy się ledwie do sojuszników drugiej kategorii, którzy *de facto* pełnią funkcję bufora. Po raz pierwszy zaznaczył się wyraźny podział Europy na zachodnie centrum i środkowo-wschodnie peryferia, będące swego rodzaju szarą strefą pomiędzy „cywilizacją” zachodnioeuropejską oraz euroazjatycką (rosyjską). Owo „pęknięcie” wzdłuż Łaby i Dunaju to „jedna z najstarszych linii podziału na kontynencie europejskim” (s. 58); Sowa wywodzi ją z czasów rzymskiego *limitem*, choć ja powiedziałbym, że równie ważny był tu zasięg terytorialny imperium karolińskiego, które – po pierwsze – przesunęło punkt ciężkości Zachodu ku północy, po wtóre – objęło tereny za Renem, aż do Łaby właśnie, a po trzecie – ustabilizowało ostatecznie swoje granice mniej więcej na styku terytoriów zasiedlonych ówczesnie przez ludy germańskie i słowiańskie. Próby podporządkowania Słowian nie dały trwałych rezultatów, głównie z przyczyn logistycznych – ich tereny leżały zbyt daleko od imperialnej centrali. Poza tym obszary za Łabą i górnym Dunajem nie wyglądały zbyt zachęcająco, jeśli chodzi o potencjalne łupy, co stawiało pod znakiem zapytania ekonomiczny sens podboju³.

³ Po odejściu z terenów między Łabą a Wisłą oraz znad Dunaju plemion germańskich widać na tym obszarze wyraźny regres w zakresie kultury materialnej. Jeśli nawet migracja nie spowodowała – jak niegdyś twierdzono – pustki

Karolowi Wielkiemu ludy słowiańskie zawdzięczają termin określający monarchę. Właśnie w jego epoce znalazły się one co prawda w orbicie oddziaływania europejskiego centrum, ale też poza jego „twardym jądrem”. Czy zatem dzisiejsi Polacy (i inne narody naszej części kontynentu) należą do wspólnoty zachodniej? Oczywiście tak! W końcu od czasów Karla der Große wiele się zmieniło... Tyle że z perspektywy Zachodu Polska i Europa Środkowo-Wschodnia na trwałe pozostały elementem dodanym, suplementarnym, zewnętrzną marchią, której los pozornie nie jest istotny ani wiążący dla samego centrum. To pewne, że bez suplementu „twarde jądro” nie pozostałoby sobą-dla-samego-siebie, że peryferium stanowi dialektyczny warunek funkcjonowania centrum. Wszelako Europa Środkowo-Wschodnia nie jest jedynym peryferium Zachodu i jako taka różnym zachodnim mężom stanu oraz tytularnym ojcom Europy wydawać się może wymienialna. Jasne, powiedzielibyśmy, odrzucenie, skreślenie i zapomnienie jakiegokolwiek peryferium (które chce być Europą) świadczyłoby o tym, że Europa jako taka znalazła się w kryzysie i że sama-dla-siebie przekreśla konstytuujący ją projekt (własne zobowiązanie). Spróbujcie jednak przekonać dzisiejszą Europę (jej „twarde jądro”), by zechciała chcieć (być Europą), skoro wymaga to wysiłku i rezygnacji z rentierskiego stylu życia! Że nie takie to proste, pokazuje historia kijowskiego Majdanu.

Kolejna sprawa: postępujący rozkład rządzącej w Polsce od ośmiu lat partii wydobywa ze szczególnej siłą ambiwalentne aspekty procesu „zanikania” nowoczesnego państwa, które z hierarchicznej struktury, zorientowanej na własny, całościowy interes, na naszych

osadniczej, to doprowadziła do powstania próżni politycznej, którą następnie wypełnili Słowianie, narzucając swoją kulturę i organizację społeczno-polityczną resztkom dotychczasowych mieszkańców. Zob. P. Heather, *Imperia i barbarzyńcy. Migracje i narodziny Europy*, przeł. J. Szczepański, Poznań 2014, s. 400–401. *Notabene*, angielski historyk, jak mało który uczony zachodni, podkreśla znaczenie ludów słowiańskich dla ukształtowania się we wczesnym średniowieczu etnicznego oblicza Europy.

oczach przeobraża się w siatkę heterogenicznych instytucji kierujących się własnymi, zwykle komercyjnymi pobudkami. Wbrew pozorom ta swego rodzaju postmodernizacja państwa, o czym pisała Jadwiga Staniszkis⁴, nie stanowi zjawiska z gruntu negatywnego, wynika bowiem z potrzeby zapewnienia efektywności zarządzania w warunkach współczesnego, globalnego kapitalizmu, co wymaga między innymi decentracji władzy oraz bardziej elastycznej struktury organizacji społeczno-politycznej. Problem w tym, że Polska po roku 1989 (jak cała Europa Środkowo-Wschodnia) stanęła wobec podwójnego wyzwania — jednoczesnej modernizacji i postmodernizacji. Uspołecznienie, ale też komercjalizacja państwa w warunkach opóźnienia modernizacyjnego (i emancypacyjnego) zwiększają ryzyko wystąpienia patologii związanych z korupcją, różnymi formami klientyzmu i zawłaszczaniem przez „klasę polityczną” agend wyodrębnianych w ramach wspomnianego tu procesu. Przy niedostatecznie wykształconych mechanizmach społecznej (samo)kontroli trudno się oprzeć pokusie „robienia biznesu” w rozmaitych sektorach życia publicznego.

Twierdzenie o strukturalnej słabości państwa w dzisiejszej Polsce ma obecnie status oczywistości. Nie wynika stąd jednak, iżby państwo koniecznie należało wzmocnić poprzez nadbudowywanie kolejnych instytucji kontroli i nadzoru, co było i jest głównym punktem programu prawicy narodowej. Są to bowiem dążenia anachroniczne. Przewyciężenie obecnego kryzysu wymaga obrania trudniejszej drogi: rozwoju świadomości oraz instytucji obywatelskich. Wszelako tym, co po roku 1989 najbardziej się nam nie udało, była budowa społeczeństwa obywatelskiego. Bo też tak naprawdę nikt się do niej nie zabrał (oprócz kilkorga Don Kichotów z trzeciego sektora), jakkolwiek wielu tym hasłem wycierało sobie gęby. Teraz, w roku 2015, możemy tylko utyskiwać na niski poziom kapitału społecznego, choć zrobiliśmy wszystko, aby takim pozostał...

⁴ Zob. J. Staniszkis, *Postkomunistyczne państwo. W poszukiwaniu tożsamości*, Warszawa 2000.

I jeszcze sprawa, która ociera się o anegdotę: w roku 2014 bohaterem nadwiślańskich mediów został minister Bartłomiej Sienkiewicz z jego szlagwortem: „Państwo polskie istnieje teoretycznie”... Przyznam, że ów bonmocik natychmiast skojarzył mi się w tytułem książki Jana Sowy. Po lekturze wrażenie nie znikło, tym bardziej że zaimprovizowana na poczekaniu kwerenda przyniosła ciekawe znalezisko. Bartłomiej Sienkiewicz nie tylko Sowę (Jana) przeczytał, ale też recenzował⁵. Recenzji dał tytuł *Państwo na niby*, a tytuł ten wcale dobrze pokazuje, jakie wątki *Fantomowego ciała króla* przyciągnęły uwagę przyszłego (wówczas) ministra spraw wewnętrznych. Treść przeczytanej książki mogła natchnąć Sienkiewicza do sformułowania słynnej tezy, zbieżność zaś nazwiska autora recenzowanej niegdyś rozprawy z nazwą restauracji, w której miała miejsce słynna rozmowa, mogła dodatkowo, choć raczej podświadomie, zaktywizować pamięć ministra... Trzeba oczywiście złej woli (lub hysterii), by w twierdzeniu Sienkiewicza doszukiwać się przejawu antypaństwowej *schadenfreude*. Było inaczej, minister mówił z wyraźną troską: „Państwo polskie istnieje teoretycznie. Praktycznie nie istnieje, dlatego że działa poszczególnymi swoimi fragmentami, nie rozumiejąc, że państwo jest całością. Tam, gdzie państwo działa jako całość, ma zdumiewającą skuteczność”⁶. Inna rzecz, że ministerialny pomysł na przywrócenie państwu sprawności (zakulisowe współdziałanie rządu i szefa NBP) wiązało się z działaniem — jakby to powiedziano w cudownych latach dziewięćdziesiątych — na pograniczu prawa. W związku z całą tą serią zdarzeń kto jednak śmiałby dłużej wątpić w sens uprawiania

⁵ Zob. B. Sienkiewicz, *Państwo na niby*, „Przegląd Polityczny”, nr 115–116 (2012).

⁶ Stenogram fragmentów nagranej nielegalnie rozmowy Bartłomieja Sienkiewicza z prezesem NBP Markiem Belką, która miała miejsce w lipcu 2013 roku w warszawskiej restauracji Sowa & Przyjaciele, opublikowany został w tygodniku „Wprost” 2014, nr 25 (z 16.06). Cyt. za portalem internetowym „Blisko Polski”, <http://www.bliskopolski.pl/iii-rp/afery/afera-podsluchowa-wszystkie-rozmowy-wprost/bartlomiej-sienkiewicz-marek-belka-zapis-rozmowy/> (dostęp: 12.05.2015).

nauk społeczno-humanistycznych? Jak się okazało, publikacja *Fantomowego ciała króla* doprowadziła (oczywiście pośrednio) do zmian w radzie ministrów, osłabienia pozycji obozu rządzącego, a w perspektywie — przejęcia władzy przez opozycję. Pożyjemy, zobaczymy, czy narodowo-katolicka prawica weźmie się za naprawę Rzeczypospolitej z podobnym wdziękiem słonia w składzie porcelany, chciałem napisać — ministra Sienkiewicza...

Oczywiście w książce Jana Sowy nie mówi się bezpośrednio o czasach współczesnych, lecz o ich genealogii. W każdym razie to nie Trzecia, lecz historyczna Rzeczpospolita Obojga Narodów została przedstawiona jako „państwo *de facto* nieistniejące czy też państwo-w-trakcie-znikania, zupełnie niedostosowane do nowoczesnych form organizacji społecznej, politycznej i gospodarczej” (s. 285). Tytułowy koncept „fantomowego ciała króla” oznacza państwowość jakby urojoną czy też pozorowaną, ponieważ „od 1572 roku [chodzi o śmierć ostatniego z Jagiellonów, wielkie bezkrólewie i pierwszą wolną elekcję — dop. K.U.] nie było już w ogóle czegoś takiego jak państwo polskie (i litewskie)” (s. 37). Ustrój Rzeczypospolitej został zwichnięty, albowiem władcy obierani przez poddanych nie reprezentowali transcendentnego źródła sprawowanej przez siebie władzy. W konsekwencji nie tylko podważono autorytet monarchy, lecz także sprostytuowano samą ideę rządów „z łaski Boga”. Państwo, najdosłowniej, rozsadzone zostało od środka, co skutkowało postępującą anarchią.

Teoretycznie szlachta mogłaby „zdefiniować miejsce władzy jako puste i wyciągnąć z tego wszystkie egalitarne konsekwencje, jak czynią to [...] demokracje parlamentarne” (s. 244). Koniec monarchii dziedzicznej oznaczałby wtedy początek monarchii parlamentarnej, co byłoby równoznaczne z przekroczeniem progu nowoczesności. Takiego jednak kroku Rzeczpospolita uczynić ani nie chciała, ani nie mogła. Sowa bardzo dużo uwagi poświęca uwarunkowaniom gospodarczym, przypominając, że państwo szlacheckie znalazło się poza wyłaniającym się wówczas centrum kapitalistycznego świata i związało się

z tym ośrodkiem w szczególny sposób. Rzeczpospolita zajęła „miejsce o charakterze (pół)peryferyjnym i pół- czy też para-kolonialnym” (s. 222). Wszystko dlatego, że ekonomia kapitalistyczna wykazuje tendencję do eksternalizacji form aktywności gospodarczej, które akurat najmniej służą rozwojowi (w tym przypadku chodziło o uprawę zboża). Wszelako dla obszarów mniej rozwiniętych jest to kusząca oferta, choć w perspektywie długoterminowej rola zaplecza surowcowego czy rolniczego jedynie zwiększa dystans pomiędzy centrum a peryferiami.

W tym miejscu Sowa pozwolił sobie na aktualizujący ekskurs:

Do dzisiaj [...] ta część kontynentu funkcjonuje zarówno w samej Unii, jak i w globalnej kapitalistycznej gospodarce-świecie jako region typowo półperyferyjny, a po części nawet peryferyjny: jest źródłem taniej siły roboczej (na miejscu oraz migrującej do bogatego rdzenia), produktów o niskiej technologii wytwarzania (są nimi dzisiaj auta i sprzęt AGD, a nawet elektronika codziennego użytku [...]), surowców naturalnych i produktów rolniczo-żywnościowych (s. 223).

Jeśli zgodzimy się z tym, że źródeł dzisiejszego ekonomicznego upośledzenia Europy Środkowo-Wschodniej warto szukać w relacjach gospodarczych z samego początku epoki nowożytnej, to trzeba też zauważyć, że stanowisko Jana Sowy ma swój odpowiednik po drugiej stronie polityczno-ideowej barykady. W roku 2006 ukazała się w formie elektronicznej publikacja Jerzego Matusiaka pod tytułem *Peryferyjny kapitalizm zależny*⁷. Oczywiście książka Matusiaka miała charakter *stricte* publicystyczny, krytykowała neoliberalizm z perspektywy konserwatywno-narodowej, niemniej obie diagnozy okazały się tożsame: współczesna gospodarka polska ma charakter peryferyjny, co stanowi bezpośrednie przedłużenie sytuacji, jaka ma miejsce co najmniej

⁷ Zob. J. Matusiak, *Peryferyjny kapitalizm zależny* [2006], <https://books.google.pl/books?id=7YYCAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Jerzy+Matusiak%22&hl=pl&sa=X&ved=0CCIQ6AEwAWoVChMImuKP8aS3xwIVAfFyCh1WrQuX#v=onepage&q&f=false>; nowa wersja zob. <http://fortyy.w-interiowo.pl/> (dostęp: 20.05.2015).

od końca XVI wieku. Obaj autorzy podkreślili również, że peryferyjna kondycja ekonomiczna rzutuje na słabość państwa. Dla Matusiaka był to problem zasadniczy, ale również Sowa podkreślił, iż „słabość polityczna i gospodarcza państwa jako formy jest w historycznej perspektywie jedną z podstawowych przyczyn deficytów modernizacyjnych [...]” (s. 202).

Z tym wszystkim Jan Sowa proponuje coś więcej niż sam modernizacyjny apel. Autor *Fantomowego ciała króla* zabiega o wysiłek przełamania impasu, na który skazuje nas peryferyjna kondycja (właśnie! bardziej kondycja niż pozycja). To ważne, bo bez podniesienia tej kwestii książka Sowy byłaby kolejną rozprawką o odpowiedzialności samych Polaków za upadek ich państwa. Nie mówię, że w ten sposób Sowy czytać nie warto. Zajmujące okazałoby się na przykład zestawienie jego książki z *Polską anarchią*⁸ Pawła Jasienicy, który również wskazywał na rok 1572 jako początek krachu przedrozbiorowej państwowości. Oczywiście Jasienica operował zupełnie inną wizją historii — odsuwając na bok uwarunkowania gospodarcze, postrzegał ją jako chaotyczne pole warunkujących się wzajemnie (ślepych) wyborów podejmowanych przez heterogeniczne podmioty. Być może nieco postmodernizuję Jasienicę, ale też przyznaję, że takie rozumienie dziejów odpowiada mi bardziej niż cokolwiek monumentalna wizja Sowy. Odnoszę bowiem wrażenie, że Sowa ma pewien kłopot z ekonomiczną dominantą. Niby to dla równowagi podkreśla rangę zagadnień społeczno-kulturowych, ale mimo wszystko ekonomia jest najważniejsza. A skoro tak, to poniekąd nie było wyjścia: sama logika rozwoju kapitalizmu już na wstępnym etapie podyktowała Polsce i całemu regionowi los obszaru peryferyjnego, zapóźnionego i skłonnego do konserwowania przednowoczesnych aspektów własnego habitusu.

Inaczej u Jasienicy. Bezkrólewie 1572 roku zastało Rzeczpospolitą nieprzygotowaną pod względem prawno-ustrojowym. Nie bez winy był tu ostatni z Jagiellonów, bo Zygmuntowi Augu-

⁸ Zob. P. Jasienica, *Polska anarchia*, Kraków 1988.

stowi już czternaście lat przed śmiercią proponowano przyjęcie konstytucji na czas *interregnum* ze szczegółowo opracowanymi zasadami elekcji (Jasienica porównuje je do konklawe). Król jednak po raz kolejny dowiódł, że zasłużył na miano „dojutrka”, więc po jego zgonie trzeba było improwizować. Szlachta naprędce zabezpieczyła swobody ustrojowe (bo też żaden z głównych pretendentów do tronu nie zasługiwał na zaufanie), zakładając, że reforma państwa przeprowadzona zostanie w bardziej spokojnym czasie. Jak wiadomo, w Polsce prowizorki trzymają się najdłużej – planowana modernizacja ustroju nigdy się nie dokonała. Jan Sowa powiedziałby, że była już niemożliwa, gdyż rozwój gospodarki folwarczno-pańszczyźnianej m u s i a ł doprowadzić do wzmocnienia pozycji magnaterii i krachu szlacheckiego obozu reform. Dlaczego jednak do zmiany ustroju nie doszło wcześniej, gdy było to jeszcze możliwe? Wedle Jasienicy zdecydowała o tym niechęć obu Zygmuntów, którym odpowiadał bardziej oligarchiczny model sprawowania władzy. Reformy trzeba było na władcach wymuszać, co dotyczyło nawet projektów realnie wzmacniających pozycję monarchy... Nic dziwnego, że do najważniejszych zmian nie doszło.

„Historia jest koniecznością akcydentalną” – pisał Jean d’Ormesson – „Tworzą ją przypadki, szczęście, zbiegi okoliczności, które trzymają się na wątlej nici: jakaś armia spóźnia się, bo nagle zrywa się burza lub spadły śniegi [...]”⁹. To jednak, co już się stało, oddziałuje na przyszłość z mocą niewzruszonej konieczności... A teraz Jasienica: „Czyn dokonany to nie zawsze czyn spełniony. Niekiedy faktem tym jest brak działania, bezczynność”¹⁰.

Autorzy *Polskiej anarchii* i *Fantomowego ciała króla* różnią się zasadniczo w ocenie szlacheckiego ruchu egzekucyjnego z XVI wieku. Jasienica był jego admiratorem i twierdził, że powodzenie tego projektu skutkowałoby przekroczeniem przez Rzeczpospolitą progę nowoczesności. Jan Sowa zachowuje dystans – dzieje

⁹ J. d’Ormesson, *Chwała Cesarstwa*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1975, s. 533.

¹⁰ P. Jasienica, *Polska anarchia...*, s. 56.

ruchu egzekucyjnego należały do pierwszej fazy długotrwałego procesu, który ostatecznie doprowadził do tryumfu politycznej fikcji, fantomowego państwa szlacheckiego, gdzie pierwsze skrzypce grały magnackie kliki. W XVI wieku średnia szlachta niby to dążyła do modernizacji ustroju, ale tak naprawdę zabezpieczała partykularne interesy stanowe. Wzniesiona wówczas „bariera heterogeniczności”, sytuująca mieszczan i chłopów poza kręgiem „narodu politycznego”, ułatwiła późniejszą dominację magnaterii, która po prostu nie znalazła żadnego konkurenta. Powtarzana przez Jasienicę teza, że w warunkach polskich „szeregową szlachta” pełniła rolę „stanu trzeciego”¹¹, Jana Sowę przyprawiłaby o pusty śmiech...

Byłby to śmiech uzasadniony, niemniej warto zwrócić uwagę choćby na taki oto drobiazg. Nie wiem, jak jest obecnie, ale w słusznie minionych czasach PRL-u fragmenty Mikołaja Reja *Krótkiej rozprawy między trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem, którzy i swe i innych ludzi przygody wyczytają, a także i zbytki i pożytki dzisiejszego świata* (1543) należały do lektur obligatoryjnych. Powody łatwo odgadnąć, niemniej skutek był taki, że dla pokoleń peerelowskich licealistów „ojciec literatury polskiej” nie był autorem *Żywota człowieka poczciwego*, *Zwierciadła* ani nawet *Figlików*, lecz właśnie *Krótkiej rozprawy*... Przy omawianiu Rejowego dialogu najmocniej eksponowano wyimek z oracji Wójta: „Książd pana wini, pan księdza, / A nam prostym zewsząd nędzą”, choć wydaje mi się, że nawet peerelowska szkoła niedostatecznie podkreślała, iż u Reja bohater chłopski po raz pierwszy i ostatni w literaturze staropolskiej podnosi swoje żale w debacie z przedstawicielami szlachty oraz kleru. Skoro tak, warto zwrócić uwagę, że Wójta do udziału w dyskusji nakłania Pan, który wyraźnie szuka w nim stronnika w sporze z Plebanem: „Miły wójcie, cóż sie dzieje? / Aboć się ten książd z nas śmieje? / Mało śpiewa, wszystko dzwoni, / Msza nie była jako łoni”... Skoro tak, to czy można być pewnym, że w miarę postępu

¹¹ Zob. tamże, s. 57.

reform, na przykład przy okazji zabiegów o powołanie Kościoła narodowego i przejęcie przez skarb państwa majątków klasztornych, przywódcy reformatorów nie zdecydowaliby się posłużyć głosem chłopstwa, na sejmie zaś nie pojawiłyby się deputacje kmieci (oczywiście bez prawa głosu)? Wszak ten sam Mikołaj Rej, któremu zawdzięczamy pierwszą kodyfikację ideału życia ziemiańskiego i który — powiedziałby za Marksem Jan Sowa — zatrzasnął nas w „idiotyzmie życia wiejskiego” (zob. s. 226), jako poseł upominał się w sejmie o sprawę Gdańska i handlu morskiego (o czym pisał Jasienica)! Warto o tym pamiętać także wtedy, gdy zgodzimy się z Sową, że zaniedbanie interesów na północy było największym błędem gospodarczym i politycznym Rzeczypospolitej.

Tak czy owak, do reform nie doszło, a ustroj państwa uległ zwyrodnieniu. W rozdziale zatytułowanym *Populistyczny rozum szlachty* czytamy, że ostateczna formuła ustrojowa Rzeczypospolitej Obojga Narodów (osławiona demokracja szlachecka) nie stanowiła bynajmniej formuły protonowoczesnej, lecz oznaczała nieświadomy, a przynajmniej niekontrolowany regres do form archaicznych, w ramach których w podejmowaniu decyzji politycznych partycypowali kolektywnie i bezpośrednio wszyscy członkowie wspólnoty. Tymczasem nowoczesną formę demokracji (Sowa powołuje się tu między innymi na Claude’a Leforta) wyróżnia to, że suweren (lud, naród, wspólnota obywatelska) stanowi kategorię wyłącznie strukturalną, „czysto abstrakcyjną”, to znaczy — nie może być identyfikowany z żadną dającą się zdefiniować za pomocą kryterium pochodzenia, bogactwa, religii, światopoglądu itp. grupą społeczną, lecz obejmuje idealną („fikcyjną”) całość. W przypadku zaś przedrozbiorowej Rzeczypospolitej polityczny podmiot i suweren (szlachta) zdefiniował się w opozycji do innych grup społecznych. Taka właśnie logika stoi u podstaw procesu zawłaszczania państwa.

Korelatem patologii ustrojowej okazał się psychotyczny kształt polskiej podmiotowości politycznej. Sowa szczerze korzysta w tym miejscu z lacanowskiej i postlacanowskiej psychoanalizy, by stwierdzić, co następuje:

Zamiast poprzez kastrację uzyskać dostęp do rzeczywistości — jak zrobiła to zachodnioeuropejska arystokracja, która pod władzą absolutnych monarchów weszła w rzeczywistość Kapitału, stając się partnerem burżuazji w globalnej, kapitalistycznej rozgrywce — polska szlachta postanowiła posiąść Pierścień Władzy i przywłaszczyć sobie domniemaną rozkosz Innego. Było to jednak możliwe pod jednym warunkiem: dokonania mordu założycielskiego. I mord taki się odbył: po śmierci ostatniego Jagiellona szlachta kolektywnie zamordowała polityczne ciało króla. Została w ten sposób uwięziona w popędowej pętli rozkoszy-której-nie-dało-się-pozbyć, w upajająco-gnuśnej „międzystrefie” [...] (s. 406).

Brzmi to przekonująco, zgadzam się więc na wszystko czy też prawie wszystko, przyznam bowiem, że wątpliwości budzi zasadność samej tytułowej formuły — „fantomowego ciała króla”. Została ona ukuta z inspiracji lekturą klasycznego dzieła Ernsta H. Kantorowicza *The King's Two Bodies* (1957)¹². Szkopuł w tym, że koncepcja „dwóch ciał króla” nie jest żadną „teorią teologiczno-polityczną” (s. 38) sformułowaną przez niemieckiego badacza, lecz rezultatem drobiazgowej rekonstrukcji dziejów konkretnej doktryny prawno-politycznej, która ostateczny kształt zyskała w Anglii na przełomie XVI i XVII stulecia. Czy można ją uznać za modelową i obowiązującą w odniesieniu również do przedrozbiorowej Rzeczypospolitej? Wątpliwości w tej materii nie były obce samemu Sowie: „[...] przykładamy w ten sposób do państwa polsko-litewskiego standardy poniekąd zewnętrzne, bo doktryna dwóch ciał króla nie była częścią polskiej ani litewskiej myśli prawno-politycznej. Jednak to postępowanie uprawnione. Pozostajemy w obrębie zasadniczo tego samego kręgu kulturowego” [...] (s. 237).

Czy to załatwia sprawę? Nie bez złośliwości można by zauważyć, że autor *Fantomowego ciała króla* poddał się mechanizmowi, który sam przedstawiał jako typowy dla kultur peryferyjnych, znajdujących idealny punkt odniesienia we wzorach przycho-

¹² Zob. E.H. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski i A. Krawiec, red. nauk. J. Strzelczyk, Warszawa 2007.

dzących z cywilizacyjnego centrum. Kultury takie w konsekwencji skłonne są postrzegać same siebie w kategoriach zapóźnienia, niedorozwoju, podrzędności... Jeśli w swojej książce Jan Sowa odwołuje się do rodzimych autorów z czasów przedrozbiorowych (na przykład Stanisława Orzechowskiego), to jedynie po to, by pokazać, jak dalece odbili oni od angielskiego wzorca, jak destruktywne było ich myślenie i jak wielkie deficyty oraz braki spowodowało. W kalkulacjach autora „fantomowe ciało króla” stanowić ma negatyw p o z y t y w n e j doktryny angielskiej (czy w ogóle — zachodnioeuropejskiej), co oznacza, że Rzeczpospolita Obojga Narodów od początku do końca była wyłącznie pozorem skrywającym ź r ó d ł o w y b r a k.

Czy istotnie państwo szlacheckie nie zasadało się na żadnej pozytywnej koncepcji? Poszukując odpowiedzi, sięgnijmy najpierw po fragment pewnej powieści:

Szydzi z nas i pogardza nami nieprzyjaciół pytając, co nam z dawnych cnót pozostało. A ja odpowiem: wszystkie zginęły, jednak coś jeszcze pozostało, bo pozostała wiara i cześć dla Najświętszej Panny, na którym to fundamencie reszta odbudowana być może¹³.

Oczywiście Henryk Sienkiewicz i jego *Potop* nie mogą tu być żadnym argumentem, choć autorowi Trylogii trudno odmówić doskonałej znajomości dostępnych podówczas źródeł. Przypomnijmy wszakże, iż dla pana Andrzeja Kmicica słowa księdza Kordeckiego były odpowiedzią na wielką mowę oskarżycielską pod adresem Rzeczypospolitej i jej obywateli, jaką wcześniej wygłosił szwedzki stronnik Weyhard Wrzeszczowicz:

[...] jestli na świecie drugi kraj, gdzie by tyle nieładu i swawoli dopatrzyć można?... Co tu za rząd? — Król nie rządzi, bo mu nie dają... Sejm nie rządzi, bo je rwą... Nie masz wojska, bo podatków płacić nie chcą; nie masz posłuchu, bo posłuch wolności się przeciwi; nie masz sprawiedliwości, bo wyroków nie ma komu egzekwować i każdy może niejszy je depce [...] ¹⁴.

¹³ H. Sienkiewicz, *Potop*, Warszawa 1974, t. 2, s. 147.

¹⁴ Tamże, t. 2, s. 136.

Filipika Wrzeszczowicza skupia wszystkie najważniejsze argumenty wskazujące na wewnętrzne przyczyny upadku państwa szlacheckiego, podawane przez (rodzimych i obcych) autorów z epoki, włączając w to znanych twórcy *Potopu* historyków ze szkoły krakowskiej. Po drugiej stronie szali znalazło się tylko jedno — „wiera i cześć dla Najświętszej Panny”... Trzeba koniecznie przypomnieć, że kult Matki Boskiej jako Królowej Polski Wniebowziętej zyskał ogromną popularność nie w następstwie szwedzkiego „potopu”, ale już na początku XVII wieku. Zgodnie z katolicką tradycją główna rola przypadła tu włoskiemu jezuitie Giuliovi (Juliuszowi) Mancinellemu. Między rokiem 1608 a 1617 trzykrotnie dostąpił on, jak głosi ta tradycja, łaski objawień, podczas których Maryja poleciła mu, by dołączył do litanii loretańskiej skierowane do Niej wezwanie jako do Królowej Polski. Jedno z tych objawień miało miejsce w Krakowie, 8 maja 1610 roku, gdzie sędziwy duchowny udał się z pielgrzymką i gdzie usłyszał słowa „Ego sum Regina Poloniae”...

Źródłem tej tradycji jest opublikowana w Wilnie w roku 1635 książka *Diskurs nabożny z kilku słów wzięty o wystawieniu Naświętszej Panny Bogurodzicy Maryjej*. Autorem był nie byle kto, bo sam kanclerz wielki litewski Albrecht Stanisław Radziwiłł. Wilno, gdzie już od czasów Batorego działała jezuicka akademicka, było podówczas ważnym ośrodkiem kontrreformacji. W 1620 roku na wileńskiej Ostrej Bramie pojawiła się sławna ikona. Kult szybko przyjął się w całym kraju, bo już osiem lat później na wieży kościoła Mariackiego w Krakowie zawieszono pierwszą koronę (obecna pochodzi z roku 1666), właśnie na pamiątkę domniemanej pielgrzymki Mancinellego. Domniemanej, bo żywot jezuitę, spisany przez jego konfratę Jakuba (Giacoma) Cellesia owszem, informuje o objawieniu (jednym!) z 8 maja 1610 roku, ale o wyprawie do Krakowa milczy¹⁵. W dodatku włoski oryginał książki Cellesia

¹⁵ Zob. *Vita magni servi Dei P. Julii Mancinelli Societatis Jesu italiae scripta a' P. Jacobo Cellesio latine reddita a' P. Simone Mair* (1677), s. 116–117 — https://books.google.pl/books?id=_VFMAAAcAAJ&pg=PA4&dq=Julii+Mancinelli&hl=pl&sa=X&ved=0CBwQ6AEwAGoVChMInYbC7sS8xwIVCZUsCh37QQLF#v=onepage&q=Polonia&f=false (dostęp: 02.05.2015).

pochodzi z roku 1668, jest więc źródłem późniejszym, które mogło być zależne od utrwalonej już legendy, wzmocnionej dodatkowo przez powszechnie znane wydarzenia z okresu „potopu”.

Tak czy owak, tropy prowadzą w stronę jezuitów. Stare tradycje maryjne zostały z powodzeniem wyzyskane przez kontrreformację, a sam pomysł z przydaniem Najświętszej Panience tytułu Królowej Polski był — mówię to z pełnym uznaniem — genialny. Wiązał on najściślej mistyczny wymiar wspólnoty państwowej z religią katolicką. W ten sposób Rzeczpospolita Obojga Narodów stała się państwem zastrzeżonym na wyłączność nie po prostu dla szlachty, ale szlachty wyłącznie wyznania katolickiego. Dodajmy, że taka redefinicja bariery heterogeniczności nosiła w sobie zarodek zupełnie innej koncepcji polskości, która do głosu doszła jednak bardzo późno, dopiero na przełomie XIX i XX wieku, kiedy świadomość wspólnoty wiary uruchomiła proces inkluzji do homogenicznego narodu polskiego indyferentnych dotąd pod tym względem mas chłopskich (zwłaszcza w Galicji¹⁶). Oczywiście akurat taki model nacjonalistycznej ideologii nie musi, a nawet nie powinien budzić entuzjazmu, ale jest to jakaś formuła nowoczesności — oparta na resentymencie względem procesów modernizacyjnych i, co tu kryć, protototalitarystyczna.

Proponując tu zamiar „fantomowego ciała króla” (znamionującego źródłowy brak) na mistyczne ciało Królowej (wyrażające urojoną pełnię), bynajmniej nie kwestionuję zasadności przeprowadzonej przez Jana Sowę psychoanalizy polskiej podmiotowości politycznej („urojona pełnia” to przecież awers — nie rewers — „źródłowego braku”). Jest inaczej, twierdzę, że krakowski autor powstrzymał się przed postawieniem kropki nad „i”. Pominiecie kontrreformacji i roli kultu maryjnego w jego książce jest dla mnie kompletnie niezrozumiałe, tym bardziej że na poziomie *stricte* intelektualnym Sowa z powodzeniem rozszyfrował cały mechanizm! Posłuchajmy:

¹⁶ Por. M. Łuczewski, *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmijanej*, Toruń 2012.

Przejawiając rodzaj psychozy dwubiegunowej (maniakalno-depresyjnej), [podmiot polityczny doby przedrozbiorowej — dop. K.U.] oscylował pomiędzy urojeniem siebie jako całkowicie spójnego, niepokniętego, a tym samym autonomicznego podmiotu, niezapikowanego przez żadne znaczące Mistrza/króla [...] i posiadającego Rzeczpospolitą/matkę na własność, a paniczną obawą przed wszechmocą Innego, rozumianą jako doskonałe zespolenie Ojca/króla i Matki/Rzeczypospolitej [...] (s. 407–408 — podkreśl. K.U.).

I dalej:

Nie ma nawet cienia wątpliwości, że Rzeczpospolita była kobietą. [...] Z psychoanalitycznego punktu widzenia fantomowe ciało króla to inna nazwa na założycielski mord, w którym szlachta pozbyła się króla/ojca, aby mieć swobodny dostęp do Rzeczypospolitej/matki. Demokracja szlachecka była więc kazirodczym sposobem organizacji rozkoszy występującej pod postacią pełnej immanencji władzy w szlacheckim ciele (s. 410).

I wszystko jasne! Jak widać, koncepcja mistycznego ciała Królowej potwierdza, a nie kwestionuje rozumowanie Sowy. Pewna korekta jest jednak niezbędna. Twierdzenie, że szlachta dokonała mordu na politycznym ciele króla/państwa, nie wydaje mi się wystarczająco umotywowane. Wbrew temu, co sugeruje autor *Fantomowego ciała króla*, przebieg kolejnych elekcji nie świadczy o żadnych dążeniach szlachty do zrywania ciągłości w obrębie symbolicznej wspólnoty państwowej, lecz na odwrót — dokumentuje swego rodzaju fiksację na punkcie jej podtrzymania. Przepatrzmy sprawę: za pierwszym razem szlachta zobowiązała Henryka Walezego do poślubienia siostry Zygmunta Augusta Anny Jagiellonki (choć tego warunku nie wpisano do *pactae conventae*). Po ucieczce Henryka s a m ą A n n ę wy b r a n o n a k r ó l a, „przydając jej za małżonka” księcia siedmiogrodzkiego Stefana. Widać dobrze, że chodziło o strukturalne powtórzenie sytuacji z końca XIV wieku, kiedy ówczesny kryzys dynastyczny i polityczny rozwiązało małżeństwo królowej Jadwigi z Jagiełłą. W sytuacji bez precedensu — braku sukcesji — samo powtórzenie stało się pożądaną wartością!

Idźmy dalej, po śmierci Batorego Anna zrezygnowała z tronu, polecając zarazem jako sukcesora swojego siostrzeńca, królewicza szwedzkiego i syna Katarzyny Jagiellonki Zygmunta, co podczas elekcji stanowiło spory atut tego kandydata. Po Zygmuncie nastali jego synowie. Gdy zaś Jan Kazimierz abdykował, na tron powołano kolejno dwóch „Piaстів” — Michała Korybuta i Jana Trzeciego, dokonując swego rodzaju symbolicznej adopcji całego stanu szlacheckiego do kręgu sukcesorów praw dynastycznych. Ma rację Sowa, gdy pisze o „kazirodczym sposobie organizacji rozkoszy występującej pod postacią pełnej immanencji władzy w szlacheckim ciele”, ale właśnie dlatego na wszelkie sposoby podtrzymywano iluzję ciągłości i pełni. O zerwaniu mówiłbym dopiero w związku z wyborem Augusta Mocnego, ale to już była elekcja, podczas której główną rolę odegrały państwa ościennie (bez ich interwencji wybrano by najpewniej Jakuba Sobieskiego).

Idea maryjna z powodzeniem podtrzymywała owe „kazirodcze” stosunki politycznego podmiotu (szlachty) ze swoim państwem. Utrzymywała ona bowiem figurę króla w pozycji nawet nie „księcia-małżonka”, którego szlachta „przydawała” Rzeczypospolitej-matce, lecz zaledwie... quasi-Józefa z Nazaretu, będącego wyłącznie prawnym opiekunem Rzeczypospolitej-rodziny (ale bez żadnych „praw małżeńskich”!). Decydowała również o tym, że relacje między królem a państwem skazane były na symboliczną bezpłodność, zabezpieczając tym samym szlachecki monopol na posiadanie państwa-dla-siebie.

Powtórzę, zaproponowana tu glosa jedynie dopowiada jedną z fundamentalnych tez Jana Sowy: polski podmiot polityczny w dobie przedrozbiorowej miał strukturę psychotyczną, ponieważ nie potrafił przeprowadzić rozgraniczenia między sobą a Rzeczą(pospolitą). Funkcjonował w obrębie szczelnie zamkniętej utopii politycznej, a rozkosz z tym związana nakazywała nie dopuszczać do świadomości żadnych sygnałów sugerujących iluzoryczność takiego stanu. Twierdzę tylko, że owa utopia miała charakter pozytywny, a nie negatywny. Bez pozytywnego aspektu

zbywałoby jej zresztą na atrakcyjności. Nie mam jednak wątpliwości, że była to utopia regresywna i że zasadzała się na wysiłku odmowy przyjmowania do wiadomości, że epoka nowoczesna zaczęła się już na dobre.

I jeszcze jedno: sugerując niszczący wpływ postępującego upadku ekonomiczno-politycznego na życie umysłowe i kulturalne w Rzeczypospolitej XVII wieku, Jan Sowa w pewnym momencie przywołuje sławną rozprawę franciszkanina Wojciecha Dembołęckiego (ur. 1585, zm. ok. 1645) zatytułowaną *Wywód jedynowłasnego państwa świata* (1633). Dzieło dawnego kapelana lisowczyków istotnie pozostaje w naszej pamięci jako pomnik narodowej megalomanii. Trzeba jednak pamiętać, że — wbrew pozorom — nie było ono w ówczesnej Europie niczym wyjątkowym. Swego czasu Jerzy Strzelczyk wspominał działającego w drugiej połowie XVII wieku Olaus Rudbecka, szwedzkiego lekarza i dziejopisa, autora monumentalnego opus *Atlantica sive Manheim* (kolejne tomy 1679, 1689, 1698, 1702), gdzie sercem światowej historii i kolebką europejskiej cywilizacji mianowana została oczywiście ojczyzna autora. Cytowany przez Strzelczyka współczesny szwedzki uczony Sten Lindroth zauważył:

Wszędzie w Europie późnego renesansu istnieli uczeni badacze, próbujący przedstawić własny kraj jako starożytniejszy i bardziej godny uwagi od innych. Holender Goropius Becanus utrzymywał, że język holenderski lub cymbryjski był pierwotnym językiem ludzkości. Szwed Olaus Rudbeck znajdował się w doborowym towarzystwie¹⁷.

Łatwo dzisiaj pokpiwać z Rudbecka czy Dembołęckiego. Wszelako ten, kto pisze rozprawę odnoszącą się do życia społecznego XVII wieku, powinien pamiętać o roli, jaką w kulturze baroku odgrywał panegiryk! Nie można też zakładać, że ówcześni nie zdawali sobie sprawy z retorycznego i konwencjonalnego charakteru różnorodnych ód i oracji. Jednolity zaś model edukacji de-

¹⁷ S. Lindroth, *Der Gotizismus und seine Bedeutung in der schwedischen Wissenschaft, „Studia Gotica”*, Stockholm 1972, s. 12–13. Cyt. za: J. Strzelczyk, *Goci — rzeczywistość i legenda*, Warszawa 1984, s. 370.

cydował o tym, że barokowy styl myślenia wpływał również na dziejopisarstwo.

W książce Jana Sowy historia Szwecji jest pozytywnym kontrpunktem dla Rzeczypospolitej — poddani Wazów wydobyli się z niedogodności kondycji peryferyjnej i zajęli dużo korzystniejsze miejsce w ramach kapitalistycznej ekonomii. Jak to się zatem stało, że doczekali się swojego Dembołęckiego pół wieku później, nieomal na progu oświecenia? Zwróćmy uwagę, że Dembołęcki, Rudbeck i najwcześniejszy z nich, bo żyjący w wieku XVI (sto lat przed Rudbeckiem) Holender Johannes Goropius Becanus reprezentują zupełnie różne pokolenia. Ta niewspółmierność czasowa jest bardzo ważna. W XVI i XVII stuleciu w Europie Zachodniej dokonała się umysłowa rewolucja, skutkiem której historiografia wyemancypowała się spod wpływów retoryki i teologii, stając się osobną dziedziną wiedzy, podległą rygorom krytycyzmu i sprawdzalności¹⁸. Tymczasem Polska i Szwecja, jako kraje peryferyjne, pozostały poza oddziaływaniem owej rewolucji. Traktat Dembołęckiego nie wziął się zatem ani z umysłowej aberracji, ani z urojonego poczucia wyższości, mającego rekompensować realny upadek państwa. Było to po prostu dzieło anachroniczne, należące do mijającej epoki, kiedy to przed dziejopisarzem stawiano przede wszystkim cele moralizatorskie. Operując kunsztownymi, acz zupełnie niewiarygodnymi konstrukcjami etymologiczno-genealogicznymi, nie mogło wytrzymać porównania z historiografią wyrastającą z nowego paradygmatu. Czy można jednak za to winić tylko naszego autora?

Przypadek Dembołęckiego warto zachować w pamięci. Nie jest naszą zasługą, że współcześnie myślimy o historii inaczej niż siedemnastowieczny franciszkanin. Okazalibyśmy się również wielce zadufani, sądząc, że nasze metodologiczne fantazje i ambicje odkrywania istoty procesu dziejowego nie będą budziły politowania u potomnych.

¹⁸ Zob. K. Pomian, *Przeszłość jako przedmiot wiedzy*, Warszawa 1992.

ANTON KANDIDOW — ŚWIETLISTY BRAMKARZ

O powieści Lwa Kassila

Markowi i innym fanom

1.

Wspomnienie dziecięcej lektury oraz poszukiwanie danych bibliograficznych dotyczących humoreski czeskiego autora Eduarda Bassa *Klapzubova jedenáctka* (polskie wydanie pod tytułem *Klub jedenastu*) to fabularny punkt wyjścia w epistolarnym opowiadaniu Marka Bieńczyka *Szczęśliwa jedenastka*¹. Oczywiście bohaterowie Bieńczyka pamiętają również o powieści Adama Bahdaja *Do przerwy 0:1*. Dziwnym zbiegiem okoliczności pomijają jednak dwukrotnie wydany w Polsce utwór rosyjskiego pisarza (okresu radzieckiego) Lwa Abramowicza Kassila (1905–1970) zatytułowany *Bramkarz republiki*², choć także i ta lektura z powodzeniem mogłaby spełnić funkcję literackiej inicjacji w przypadku niejednego zafascynowanego futbolem smarkacza...

¹ Zob. M. Bieńczyk, *Szczęśliwa jedenastka*, w: tegoż, *Jabłko Olgi, stopy Dawida*, Warszawa 2015. Paginację wszystkich cytatów z tej pozycji oznaczam w tekście głównym skrótem „B”, po którym podaję numer strony.

² Korzystam tu z drugiego wydania powieści, zob. L. Kassil, *Bramkarz republiki*, przeł. Z. Stoberski, wyd. 2 popr., Warszawa 1975 (wyd. pierwsze pochodzi z roku 1955). Paginację wszystkich cytatów oznaczam skrótem „K”, po którym następuje numer strony. Polski przekład powieści porównuję z tekstem oryginału według wydania z roku 1959.

Oryginalne książkowe wydanie powieści Kassila ukazało się w roku 1937. Wcześniej utwór drukowano w odcinkach na łamach prasy, a równolegle trwały prace nad ekranizacją. W rezultacie film wyprzedził publikację książki — obraz *Wratar'* w reżyserii Siemiona Timoszenki datuje się na rok 1936. To skądinąd rok ważny w historii radzieckiego futbolu, bo właśnie wtedy wystartowała ogólnokrajowa liga. Dla kariery filmu i powieści istotniejsze były jednak zakrojone na szeroką skalę obchody święta kultury fizycznej, których kulminacją okazał się rozegrany przed obliczem samego Stalina na Placu Czerwonym (gdzie specjalnie rozłożono wojłokową imitację murawy) pokazowy mecz pomiędzy pierwszą a drugą drużyną moskiewskiego Spartaka. Wedle anegdoty pojedynek trwał dłużej niż umówione pół godziny, ponieważ znudzony widowiskiem Stalin po prostu zasnął... Tak czy owak, rozgrywki piłkarskie w ówczesnym Związku Radzieckim nie były bez znaczenia dla walki między partyjnymi frakcjami. Zespół Spartaka wspierał ówczesny sekretarz Komsomołu Aleksandr Kosarijew. Z kolei szef NKWD, osławiony Ławrientij Beria, był protektorem Dinama. Fakt, że przed Stalinem (cóż z tego, że drzemającym) zagrała drużyna Kosariewa, był dla Berii policzkiem...

Epilog powieści Kassila, kiedy to Anton Kandidow, tytułowy „bramkarz republiki”, uczestniczy w meczu na Placu Czerwonym, to bez wątpienia literacka transpozycja wydarzeń, które miały miejsce podczas *Dnia Fizkultury*: „Anton stał w bramce. Za plecami, za siatką o dużych oczkach, górowała stara cerkiew Wasyła Błażennego. Słońce zawieszone nad iglicami Muzeum Historycznego raziło oczy. Sędzia podniósł gwizdek do ust. [...] Mecz się zaczął” (K, 337).

Wymowa finałowej sceny jest dość oczywista. Zajmując miejsce w bramce na centralnym placu stolicy, Anton stał się żywą alegorią obrońcy całego kraju. Od początku zresztą wydawał się przeznaczony do takiej roli. Kiedy z jak najlepszej strony dał się poznać podczas pierwszego ważnego występu w Moskwie, je-

den z kibiców zauważył: „Mocny chłop. Dla niego bramka jest za mała... powinien stać w bramie triumfalnej” (K, 8). W oryginale czytamy: „Jemu tolko w Jauzskich [worotach] stojat”³. Chodzi o trudną do oddania w przekładzie grę słów: Jauzskije worota to jeden z moskiewskich placów, znajdujący się na miejscu dawnej bramy w murach miejskich. Żart kibica okazał się proroczy — z tą tylko poprawką, że ostatecznie Kandidowowi przyszło objąć bramkarski posterunek nie na Jauzskich worotach, lecz na samym Placu Czerwonym...

W Związku Radzieckim lat trzydziestych XX wieku figura bramkarza miała wymiar propagandowy. Motywy piłkarskie w sztuce pojawiły się już wcześniej, za sprawą abstrakcjonistów i konstruktywistów, zafascynowanych dynamiką sportowego widowiska. Ta popularność nie zmalała w czasach socrealizmu, o czym świadczy choćby „sowiecka Gioconda”, czyli obraz Aleksandra Samochwałowa *Dziewczyna w koszulce piłkarskiej* (1936). Wedle historyka:

W sztuce socrealistycznej także bramkarz odgrywał ważną rolę. Obraz [Aleksandra] Dejnego *Bramkarz* z 1934 roku ukazuje tytułową postać od strony pleców w chwili, gdy łapie kopniętą piłkę. Tak jak w przypadku *Piłkarza* (1932) ciało postaci unosi się nad boiskiem i zdaje się zawieszone w czasie. Bramkarz odbiega jednak od innych futbolistów z racji wyróżniającej go roli, co podkreślił [Mike] O’Mahony, wedle którego bramkarze w sztuce radzieckiej byli symbolicznymi strażnikami granic, co eksponowało militarne konotacje sportu. Podobną wymowę miał film *Wratar* Siemiona Timoszenki, który ukazywał przemianę młodego prowincjusza w ostoję ostatniej linii obrony piłkarskiej reprezentacji. To właśnie mistrzostwo w sztuce bramkarskiej pozwoliło uchronić młody naród radziecki przed porażką³.

Aczkolwiek rola Antona Kandidowa dała początek karierze Grigorija Płużnika, pierwszego amanta ówczesnego radzieckiego

³ P. Strożek, *Footballers in Avant-garde Art and Socialist Realism before World War II*, „Sporlexikon östliches Europa” — www.ios-regensburg.de/fileadmin/doc/Sportgeschichte/Strozek_Footballers.pdf (przekład K.U.; dostęp: 12.06.2016).

kina, to zrealizowany na podstawie utworu Kassila film muzyczny posiada obecnie wartość wyłącznie historyczną. Na odmianę powieść wydaje się lekturą, która i dziś może intrygować, tym bardziej że możemy już z dystansem spojrzeć na propagandowy aspekt dziełka. Być może warto umieścić powieść Kassila na półce tuż obok *Klubu jedenastu* oraz *Do przerwy 0:1*.

2.

Zacznijmy od tego, że do utworu rosyjskiego pisarza z powodzeniem można odnieść słowa, które skreślił jeden z bohaterów Bieńczyka, mając na myśli powiastkę Eduarda Bassa: „[...] to wieczne teraz piłki nożnej, o jakiej marzymy” (B, 137). U Kassila dotyczyłoby to zwłaszcza epizodu meczu reprezentacji ZSRR z zagraniczną drużyną, podczas którego Anton Kandidow najpierw obronił rzut karny, podyktowany w ostatnich minutach spotkania, a następnie, korzystając z zaskoczenia, przebiegł z piłką u nogi niemal całą długość boiska i oddał z półwoleja strzał, który trafił do siatki rywali. „«Jeden zero, jeden zero». Bramkarz Republiki sam wbił gola” (K, 219).

Decydujący gol strzelony przeciwnikom przez bramkarza (z akcji, nie z rzutu karnego czy wolnego⁴) to jeden z najsilniejszych kibicowskich fantazmatów, odnoszących się do meczu piłkarskiego jako widowiska, w którym możliwy jest zaskakujący zwrot akcji, drużyna zaś sportowo słabsza, rozpaczliwie broniąca się przez dziewięćdziesiąt minut, może odnieść zwycięstwo

⁴ Za najbardziej bramkostrzelnego golkipera w historii futbolu uchodzi Brazylijczyk Rogério Ceni, który w latach 1992–2015 zdobył w rozgrywkach klubowych w sumie 131 goli. Zresztą w czołówce klasyfikacji pod tym względem zdecydowanie przeważają gracze z Ameryki Południowej. Oczywiście gole strzelane przez bramkarzy padały zwykle ze „stojącej piłki”. Niedawno, 25 kwietnia 2016 roku, w ligowym meczu Wisły Kraków z Termaliką Nieciecza wyrównującą bramkę dla gości zdobył po rzucie rożnym w doliczonym czasie gry bramkarz Termaliki Sebastian Nowak.

za sprawą wypadu przeprowadzonego w ostatnich sekundach. W takim wyobrażeniu łączą się dwa — na pozór sprzeczne — motywy. Po pierwsze, meczu piłkarskiego jako igrzyska losu, po drugie zaś — plebejskiej idei sprawiedliwości, za sprawą której końcowy tryumf przypada akurat tym najmniej do tego predysponowanym (ubogim, maluczkim, sierotom lub najmłodszemu synowi starej wdowy).

Inną zbieżność w powieściach Czecha (Bassa), Polaka (Bahdaja) i Rosjanina (Kassila) pomaga nam odkryć nie byle kto, bo sam prof. Michał Paweł Markowski, który jako fikcyjny bohater opowiadania Marka Bieńczyka wskazuje zabieg typowy dla powieści o tematyce piłkarskiej:

Chodzi mianowicie o oddanie w pewnej chwili głosu reporterowi radiowemu, który przejmując na siebie sprawozdanie z toczącego się właśnie meczu. [...] Narrator przez chwilę odpoczywa, cedując swą funkcję na innego, czyli reportera, który z racji wykonywanego zawodu wpada w stan ekscytacji i euforii, nieliczący z bardziej ustatkowanym tonem właściwego narratora (B, 155).

U Kassila ten sam chwyt został wykorzystany przy opisie meczu reprezentacji ZSRR z zespołem „Królewskich Bawołów” (w oryg. „Korolewskie Bujboły”). Pełni on tu jednak szczególną rolę. W *Bramkarzu republiki* spotykamy bowiem nie jednego, lecz dwóch wiodących bohaterów. Ten drugi to Jewgienij (Żenia) Karasik, serdeczny druh, powiernik i pomocnik Antona Kandidowa. Ponieważ drogi obu bohaterów schodzą się i rozchodzą, wątek Żeni autonomizuje się i w pewnych partiach powieści przeważa nad historią Antona. Karasik to przeciwieństwo, ale i dopełnienie Kandidowa. Wywodzi się z rodziny inteligenckiej, marzy zrazu o karierze artysty, by na koniec zostać znanym dziennikarzem. Oba wątki rozwijają się symetrycznie, ale jeśli dzieje Antona toczą się wedle reguł opowieści o karierze prowincjusza, to historia Karasika ilustruje proces dorastania inteligenta do decyzji o uznaniu za swoje środowiska młodych proletariuszy.

W pewnym momencie fabuły Żenia wyraźnie wybiega przed Antona — pierwszy przenosi się do Moskwy i pierwszy odnosi sukces. To on przeciera szlak koledze. Jako reporter relacjonujący rejs prototypu łodzi motorowej (jej załogę stanowią piłkarze będący na co dzień pracownikami zakładów Hydraer) spotyka nieopodal Saratowa nad Wołgą⁵ przyjaciela z lat młodości, który pracuje wciąż jako brygadzysta spółdzielni przeładunkowej w porcie rzecznym. Gibkość i zręczność, z jakimi Anton chwyta rzucane mu arbuzy, nasuwa hydraerowcom myśl, by zaprosić go do drużyny. Po przyjeździe Kandidowa do Moskwy obaj bohaterowie zamieszkali w bursie hydraerowców, Karasik zaś, pomimo swojej inteligenckiej cherlawości, podjął nawet piłkarskie treningi...

Właściwy bohater powieści został w gruncie rzeczy podwojony. W tym tandemie Żenia Karasik reprezentuje aspekt refleksyjny, natomiast Anton — nieokiełznaną wolę życia. By dopełnić procesu indywiduacji i przekroczyć symboliczny próg dojrzałości, bohaterowie muszą się wymienić atrybutami. Realizacja takiego programu nie tylko zagwarantowałaby każdemu z nich osobisty sukces, lecz także dopełniła procesu socjalizacji, a ponadto pozwoliła na spełnienie... erotyczne. Obaj bowiem przyjaciele bardzo długo okazują się wzruszająco nieporadni w kontaktach z dziewczętami, choć przez pewien czas również na tym polu usiłują działać... nieindywidualnie⁶.

⁵ To rodzinne strony Kassila, który pochodził z miasta Pokrowskaja Słoboda (później Pokrowsk, a od roku 1931 — Engels), leżącego na prawym brzegu Wołgi, dokładnie naprzeciw Saratowa. Jakkolwiek nazwa miasta Kandidowa i Karasika w tekście powieści nie pada, to nie ulega wątpliwości, że chodzi o Pokrowsk.

⁶ U Karasika typowo inteligenckie kompleksy („Jestem człowiekiem bez życiorysu...” — K, 91) łączą się z projekcją własnego idealnego „ja” na Antona, co skutkuje nie tylko obniżeniem poczucia własnej wartości, ale nawet zawołanymi fantazjami homoerotycznymi: „Był przekonany, że Anton stał się wielkim człowiekiem, podczas gdy on sam nie ma żadnych osiągnięć. Stałe jednak wspominał Antona. Śnił mu się często wśród niezliczonej ilości kominów rzecznych statków” (K, 84). Z kolei Kandidow nie potrafi rozmawiać o swoich uczuciach z kobietami, na których mu zależy.

Aby pożądane zmiany były możliwe, bohaterowie potrzebują medium, którym jest... nowoczesność. Po pierwsze, chodzi o rewolucję socjalną, która zniosła społeczno-kulturowe bariery. Po wtóre, nowoczesność okazuje się związana z szybkością, pozwalającą przekroczyć ograniczenia rzeczywistości i dzięki tej transgresji zrealizować „model ekstatycznego przeżywania chwili”⁷. Nieprzypadkowo rejs łodzią motorową po Wołdze stał się przełomowym momentem na drodze Karasika ku dorosłości i męskości:

Ryczący huk silnika ogłuszył Żenię. Lustrzana powierzchnia rzeki przypominała przejrzystą gładzinę galaretki. Karasik niemal fizycznie odczuwa elastyczne napięcie tej połyskującej membrany. Towarzyszy im rój maleńkich tęcz. Z tyłu biegnie kryształowy wachlarz wzbijającej się w górę wody. Ślizg wycina w wodzie skrzące się, głębokie bruzdy; jakby dwa szerokie skrzydła wodne (K, 204).

Wyprawa w dół Wołgi z jednej strony dostarcza poczucia unoszenia się i szybowania tuż nad powierzchnią (jak przy bramkarskiej robinsonadzie), z drugiej — przynosi doświadczenie quasi-erotyczne (sam ślizgacz jest reprezentacją fallusa). Nie bez znaczenia jest także i to, że udział w konstrukcji łodzi miała młoda inżynier Nastia Wależna, późniejsza ukochana Kandidowa, ale też obiekt cichych westchnień wszystkich niemal hydraerowców.

Nowoczesność u Kassila wiąże się nadto z rewolucją estetyczną, co podkreśla choćby opis ślizgacza z zakładów Hydraeru. Chodzi również o ukrytą dyrektywę poetycką, przynajmniej we fragmentach tekstu zrealizowaną przez powieść, której fragmenty ciążyą w stronę reportażu (relacja unaoczniająca, skrócenie dystansu, zmiana czasu narracyjnego na teraźniejszy) oraz obrazowania wzorowanego na technice filmowej (kluczowa rola jukstapozycji⁸). Wybierając zawód dziennikarza, Żenia Karasik

⁷ M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Siwicka, *Słowo wstępne*, w: *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996, s. 6.

⁸ Pierwszy taki fragment dotyczy — nieprzypadkowo — rzeczywistości powolucyjnej: „Biły dzwony. [...] Biegli chłopcy opatuleni w starą odzież.

chciałby zerwać zarówno z dawnym ideałem kwiecistego stylu literackiego, jak też z antyestetycznym pozerstwem spod znaku futurystycznych ekscesów: „Nie chciał pisać rzeczy zmyślonych. Rzeczywistość widziana i poznana była mu tak droga, że nie ciągnęło go wcale jakieś sztuczne upiększenie, blaga czy fantazja. Chciał tylko oddać samą rzeczywistość, jak można najbardziej przekonująco” (K, 86–87).

Nie chodzi tu o samo mimetyczne odwzorowanie, lecz również o pewien ideał komunikacyjny, o pisarstwo, które zasadzałoby się na partycypowaniu w samej rzeczywistości, jednocześnie znosząc bariery utrudniające porozumienie z odbiorcami. W modelowej postaci ten ideał spełnił się w relacji radiowej z meczu piłkarskiego⁹. Owszem, na jej wstępie Żenia, któremu przypadł zaszczyt komentowania pojedynku reprezentacji z „Bawołami”, nie oparł się pokusie erudycyjnych odniesień, lecz w miarę postępów gry z coraz większą ekspresją opowiadał o wydarzeniach na boisku. Pośrednictwo techniki radiowej pozwoliło dopełnić rytuału emocjonalnego zaangażowania i utożsamienia ze „swoją” drużyną — w tym sensie krzyczący do mikrofonu Żenia Karasik mógł bronić karnego i strzelić „Bawołom” zwycięskiego gola razem z Antonem. Ideał zaangażowania wymaga wszak posłużenia się medium gorącym lub przekształcenia „przekąznika zimnego” w „gorący” (na przykład zamiany wysokiego modernizmu na awangardę lub socrealizm).

W żołnierskich kociołkach pobrzękiwały łyżki. — Kolka-a-a. Amerykanie dają dziś kakao! / Rok 1921. Termometr na żółtym państwowym gmachu wskazuje trzydzieści stopni poniżej zera. Na niektórych ulicach wystawy okienne są pozabijane deskami. W jezdni doły. Rozebrane płoty odsłaniają podwórza. W pobliżu konserwatorium, na skrzyżowaniu, padł koń” (s. 51).

⁹ Za pierwszą relację radiową „na żywo” z meczu piłkarskiego uznaje się transmisję BBC z ligowego pojedynku Arsenalu Londyn z Sheffield United 22 stycznia 1927. W Polsce pierwsze takie wydarzenie miało miejsce 11 sierpnia 1929, a sprawozdawcą meczu poznańskiej Warty z Philipsem (obecnie PSV) Eindhoven, zakończonego wynikiem 5:2 dla gospodarzy, był na antenie Radia Poznań Ludomir Budziński.

Sytuacja w powieści Kassila okazuje się jednak dość niezwykłą, bo radiową relację Karasika śledzimy z perspektywy Nastii, której przeziębienie nie pozwoliło udać się na stadion. Jak się okazuje, dziewczyna miała do dyspozycji rozregulowany odbiornik, który gubił falę w najbardziej nieodpowiednich chwilach, a nerwowe próby dostrojenia wyłącznie pogarszały sytuację — nadające na podobnych częstotliwościach stacje poczęły się nakładać na siebie. Ów radiowy „galimatias” (K, 213; w oryg. „katawasija”) bohaterka rzecz jasna uważa za kakofonię, wszelako czytelnik nie może przeoczyć wyraźnej paraleli między sportową relacją a fragmentami *Georgików* Wergilego, recytowanymi równolegle na antenie innej stacji. Poetyckie urywki dopełniają relację radiowego sprawozdawcy. Trzeba jednak przy tym zauważyć, że w głosie nadrzędnego, odautorskiego narratora nie pobrzmiewa żaden „bardziej ustatkowany ton”, lecz... chichot ironisty. Wszak „przekąznik zimny” (klasyczna poezja) bierze tu odwet na „gorącym”, a zarzucone przez Karasika górnołotne paralele powracają jako komunikacyjne zakłócenia!

3.

W odróżnieniu od bohaterów opowiadania Bieńczyka o powieści Lwa Kassila pamiętał brytyjski dziennikarz sportowy i eseista Jonathan Wilson, wspominając o niej w „rosyjskim” rozdziale swojej intrygującej książki, opisującej bramkarza jako boiskowego outsidera¹⁰. Jak przekonuje autor, zwłaszcza w wyspiarskiej tradycji futbolowej bramkarzom przypisano niewdzięczną rolę wyalienowanych samotników, którzy jednocześnie należą i nie należą do drużyny, traktowani są jako gracze niepełnowartościowi, patałachy, często kozły ofiarne, obwiniane za porażkę całej

¹⁰ Zob. J. Wilson, *Bramkarz czyli outsider*, przeł. K. i S. Dmowsky, Wrocław 2014, s. 63–64. Paginację cytatów z tej pozycji oznaczam w tekście głównym skrótem „W”, po którym następuje numer strony.

go zespołu. Na odmianę w krajach katolickiego południa Europy oraz w Ameryce Łacińskiej już w okresie międzywojennym bramkarze otaczani byli swego rodzaju kultem. Podobnie sprawy wyglądały w porewolucyjnej Rosji. Według Wilsona

[w] Związku Radzieckim indywidualność i odrębność bramkarza miała, rzecz jasna, specyficzne konotacje. Nietrudno sobie wyobrazić, że w społeczeństwie, od którego wymagano jednakowych postaw, granie na bramce było rzadką sposobnością do podkreślenia swojej odrębności i wyróżnienia się z kolektywu — możliwe, że to właśnie ów aspekt tej pozycji sprawił, że wydawała się tak atrakcyjna komunistycznemu społeczeństwu (W, 61).

Historia Antona Kandidowa, „bramkarza republiki” z powieści Lwa Kassila, opowiada nade wszystko o procesie socjalizacji odmiennca. Niczym mityczny heros, bohater już w dzieciństwie wyróżniał się wśród rówieśników urodą, siłą, nieprzeciętnym wzrostem. Posiadał też charakterystyczne znamię — słynny z czasem kosmyk siwych włosów (Anton do fryzjera po przybyciu do Moskwy: „Nie ruszajcie, to od urodzenia [...]. A może i od przeżyć...” — K, 163). Kiedy w sparingowym meczu Kandidow po raz pierwszy zajął miejsce w bramce reprezentacji Moskwy kosztem kontuzjowanego poprzednika, spotkał się z nieprzychylną reakcją trybun. Uwagę widzów przyciągnęło zwłaszcza oryginalne nakrycie głowy: „Głowę bramkarza zdobiła dziwna filcowa krymka [w oryg. «szłyeczka trieugołkoj»]. Takie wyszywane czapeczki nosili starzy nadwołżańscy tragarze” (K, 6). W dwudziestolecie międzywojennym golkipery chętnie uzupełniali własną garderobę różnymi nakryciami głowy. Jeszcze na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Lew Jaszyn, najwybitniejszy bramkarz w dziejach radzieckiego i rosyjskiego futbolu, występował w charakterystycznym kaszkiecie. Wyszywana trójkątna „szłyeczka” Kandidowa wyróżniała bohatera, przypominając o jego rodowodzie, wszelako akurat stołecznym kibicom skojarzyła się z żydowską mycką czy jarmułką (K, 6 — w oryg. „jer-mołka”), co spotęgowało niechęć do nowego zawodnika. Bohater

zresztą podjął grę z publicznością, umyślnie ją drażniąc swoim zblazowaniem. Cała ta poza przepadła jednak wraz z pierwszym zagrożeniem bramki, a interwencje Antona wzbudziły entuzjazm tłumu, zachwyconego jego niezwykłą techniką bramkarską, wypracowaną przez bohatera jeszcze w wołżańskich czasach.

Popularność Kandidowa sięgnęła zenitu po zwycięstwie nad drużyną „Królewskich Bawołów”. Ale też właśnie wtedy rozpoczął się upadek bohatera, metaforyczny „zwich” (w oryg. „oskliz”; po czasie Anton powie do Nastii: „Ja sam nie wiem, co się ze mną stało. Jakiś «zwich». Nam, tragarzom portowym, to się zdarza” — K, 334).

Ostatecznie Kandidow rozstał się z kolegami i przeszedł do konkurencyjnego Magneta (nazwa tego klubu chyba nieprzypadkowo kojarzy się z Dinamem, któremu patronował Beria). Do konfrontacji doszło podczas finału Spartakiady, kiedy Anton stanął naprzeciwko dawnych kolegów i... przepuścił pierwszego gola w karierze! Był to skutek przemyślnego, kolektywnego stylu gry hydraerowców: „[...] zawsze w każdej drużynie jest faworyt, któremu powierza się prawo decydującego strzału. [...] Tutaj zaś uwaga musiała się rozpraszać, «dzielić na pięć» [...]” (K, 289)¹¹. W kluczowej akcji meczu wychodzący na czystą pozycję strzelecką napastnik nieoczekiwanie zagrał (piętą?) piłkę do tyłu, do znajdującego się za nim kolegi. Oto komentarz Antona:

Dałbym sobie łeb uciąć, że strzeli Foma Rusielkin. Przecież on miał murowaną pozycję! Wspaniałe miejsce, lepszego nie trzeba. I piłka mu jak raz na prawą nogę wypadła. Tylko strzelać, a on w ostatniej sekundzie, kiedy ja już wybiegłem, przeskoczył przez piłkę i podał ją za siebie. Od razu straciłem piłkę z oczu. A tam Buchwostow w biegu — raz! I w róg. Ja już nie dosięgnąłem... Tego nie rozumiem... Oddać innemu... Oddać swoją pewną bramkę... Wy wiecie, co to dla napastnika znaczy? Tego by, słowo daję, w żadnej drużynie nie zrobili (K, 308).

¹¹ W tym okresie powszechnie grywano piątką napastników w ramach ustalenia taktycznego 2–3–5, a po wprowadzeniu na początku lat trzydziestych pozycji stopera przez menedżera londyńskiego Arsenalu Herberta Chapmana — w ramach systemu 3–2–5, zwanego WM.

Oczywiście, te słowa nie są próbą usprawiedliwienia. Anton uznaje swoją odpowiedzialność za porażkę, rozumie, że doświadczył symbolicznej śmierci (a zarazem — skutkiem przypadkowego zatrucia się gazem we własnym mieszkaniu — otarł o tę najzupełniej realną). Najważniejsze jednak okazuje się to, że umiał dostrzec zarówno sportową, jak i moralną wyższość taktyki hydraerowców. Bohater dochodzi przy tym do wniosku, że taka koncepcja gry mogła zostać wypracowana wyłącznie przez komsomolców jako awangardę nowego społeczeństwa. Właśnie dlatego okazała się tak wyjątkowa i nowatorska.

Tak oto przed bohaterem, komunistycznym synem marnotrawnym, pojawiła się szansa powrotu do kolektywu, który wcześniej porzucił. W ostatnim rozdziale powieści Anton pojednał się z dawnymi kolegami i odzyskał Nastię. Zrozumiał, że przeznaczenie wybrańca („Ja nie udaję skromnego, wiem, że jestem niezłym bramkarzem, nieomal o światowej klasie, takim, jakiego przede mną nie było. Jeden nędzny gol nie ma znaczenia...” — K, 309) polega na tym, by swoje wyjątkowe zdolności wykorzystać dla dobra całego kolektywu. I dopiero wtedy okazał się gotowy, by w epilogu dostąpić zaszczytu gry na Placu Czerwonym...

4.

Protagonista opowiadania Marka Bieńczyka w pewnym momencie zauważył: „Marzenie o bramce to marzenie o doskonałym rozegraniu życia, to figura jego spełnienia, jego likierowy ekstrakt” (B, 154). Jeżeli przyznamy, że cała teleologiczna struktura meczu piłkarskiego jest ukierunkowana na zdobycie gola, to rola bramkarza okaże się dwuznaczna. Na takim właśnie spostrzeżeniu swoją książkę oparł Jonathan Wilson. Odnosząc się do antropologicznych teorii, które podkreślały analogie między współczesnym sportem a dawnymi rytuałami religijnymi, pisał:

Jeśli piłka nożna wywodzi się od wymyślnego rytuału urodzaju, [...] [to] bramkarz [...] jest swoistą aberracją. Jego pracą jest bowiem uniemożliwienie odprawienia rytuału i przeszkodzenie symbolicznemu słońcu w ukończeniu swojej podróży. Jeżeli te pierwotne rytuały są głęboko zakorzenione w duchu gry, bramkarz staje się symbolicznym czynnikiem zapobiegającym — niszczycielem plonów i zwiastunem nieurodzaju (W, 23).

Z takiego punktu widzenia trudno byłoby powiedzieć, że gol, jaki Antonowi wrzucili hydraerowcy, „nie ma znaczenia”... Narrator powieści poświęcił temu wydarzeniu więcej uwagi niż bramce, którą wcześniej w meczu z „Bawołami” zdobył sam Kandidow. Opowiadacz dobitnie podkreślił wybuch powszechnego entuzjazmu na stadionie po голу Buchwostowa, a nawet go podzielał:

O, coś się wtedy działo! Jakież wrzask i krzyk panowały wokoło. Trybuny szalały. Wszyscy byli wstrząśnięci. [...] Publiczność też wyrażała swe zadowolenie. Widzieli to, czego jeszcze nikt nie widział: „suchy” bramkarz Anton Kandidow został zmuszony do kapitulacji (K, 301–302).

Wybuch ekstatycznie przeżywanej radości jest tu swego rodzaju świętem życia. Oznacza to jednak, że tym razem Antonowi przypadła w udziale rola nie herosa, lecz chtonicznego potwora (smoka) zwyciężonego w rytualnym pojedynku. Symboliczna śmierć niepokonanego dotąd „suchego” bramkarza, zadana mu przez napastnika Hydraeru (tu w roli solarnego jeźdźca), była zresztą konieczna dla przemiany Kandidowa. Gol strzelony przez Buchwostowa kładzie kres dotychczasowej tożsamości bramkarza, ale jednocześnie symbolicznie uwalnia Antona i pozwala mu wkroczyć na ścieżkę duchowego odrodzenia, aż po perspektywę ostatecznej reintegracji w ramach ideału komunistycznego społeczeństwa.

W zakończeniu książki Wilsona czytamy, że „historia bramkarza jest klasycznym przykładem historii wygnańca szukającego drogi do domu” (W, 423). Problem polega jednak na tym,

że w przypadku bramkarza schemat eschatologiczny wchodzi w kolizję z przypisaną golkipierom rolą „niszczyciela plonów”. Tę sprzeczność Wilson podkreśla w konkluzji:

Jak też ma bramkarz przypisywać sobie te boskie, zbawienne cechy, jeśli, zgodnie z logiką futbolu jako rytuału płodności, jest on postacią, która zapobiega płodności ziemi, postacią, która niweczy zbiory? Wyjaśnienie tej pozornej sprzeczności wymaga filozoficznego wywodu godnego gnostyków (W, 425).

Można by zaryzykować tezę, że Lew Kassil znalazł sposób na rozwiązanie zagadki. Sprzeczność w rzeczy samej okazała się pozorna, kiedy schemat eschatologicznej wędrówki uzupełniono o „gnostycki” wątek upadku (przydarzający się tragarzom „zwich”) oraz odrodzenia w nowej, wyższej, „lotnej” i „świełtlistej” postaci bramkarza-komunisty. Nawet propagandowy aspekt powieści z powodzeniem można by rozumieć jako element utopijnego projektu, zgodnie z którym społeczeństwo dążące do komunizmu — i tylko ono! — potrafi włączyć i wykorzystać potencjał odmieńców, nie ograniczając w żadnym stopniu ich prawa do manifestowania swojej inności. Łatwo oczywiście stwierdzić, że takie społeczeństwo i taka szansa istnieją wyłącznie na kartach powieści Kassila, wiadomo też jednak, że utopie z definicji tworzą archipelag wyłącznie wymyślonych, papierowych światów.

FANTASTYKA JAKO GRA KOMBINATORYCZNA

O książkach Romualda Pawlaka

1.

Pierwsza książka Romualda Pawlaka (rocznik 1967), powieść *Inne okręty*, ukazała się w roku 2003. Oczywiście przyszły monografista mojego bohatera będzie musiał uważnie przekartkować roczniki czasopisma „Fenix” (i nie tylko), gdzie odnajdzie opowiadania i mikropowieści powstałe w latach dziewięćdziesiątych, bo tylko niektóre z nich weszły do późniejszych zbiorów. Tak czy owak, w kronikach pisarskiego losu Romualda Pawlaka rok 2003 ma znaczenie przełomowe. Publikacja pierwszej książki w wyspecjalizowanym wydawnictwie to jak przekroczenie magicznego progu, na którym amator, hobbysta, praktykant w pisarskim fachu w profesjonalistę się zmienia.

Romuald Pawlak wykorzystał swoją szansę. Wliczając książkę debiutancką, opublikował dotychczas siedemnaście tomów prozy (powieści i zbiorów opowiadań). I, jak się wydaje, nie zamierza na tym poprzestać. Jest więc autorem stale obecnym na wydawniczym rynku, co — zwłaszcza współcześnie — stanowi dość istotny warunek zdobycia w pełni profesjonalnego statusu i nadania nazwisku pisarza charakter rozpoznawalnej dla czytelników marki. Zwłaszcza gdy mowa o literaturze popularnej, a przecież Romuald Pawlak jest autorem kojarzonym z szeroko pojętą fantastyką.

Tyle że właśnie z tą fantastyką jest pewien kłopot. W przypadku naszego autora taka właśnie klasyfikacja wydaje się oczywista,

a jednak nie sposób pozostawić jej bez kilku słów komentarza. Nie tylko dlatego, że w dorobku Romualda Pawlaka znajdziemy również (nagradzane) książki dla czytelnika dziecięcego. Nie tylko dlatego, że pisarz odgraża się i zapowiada w wywiadach szturm na literacki *mainstream*¹. Myślę przede wszystkim o tym, że w ostatnich dwudziestu latach pojęcie literackiej fantastyki znacznie rozszerzyło swój zakres. *Science fiction* straciła pozycję dominującą. W pewnej mierze przejęła ją *fantasy*, ale właśnie popularność tej ostatniej konwencji zdecydowała o tym, że w obiegu literackim związanym z fantastyką dominuje postawa inkluzywna. W specjalistycznej prasie, na portalach i forach internetowych omawiane bywają nie tylko książki „swoich” autorów, lecz także horrory, utwory bliższe konwencji fantastyki grozy albo historyczne romanse, w których wątek fantastyczny odgrywa drugorzędą lub zgoła żadną rolę. Podobną politykę prowadzą oficyny wyspecjalizowane w literaturze fantastycznej, dlatego pod ich szyldem ukazują się również takie utwory, którym bliżej do horroru albo powieści historycznej niż do właściwej fantastyki.

W rezultacie współczesny miłośnik literatury fantastycznej może się okazać wielbicielem zarówno Tolkienu i Pratchetta, jak też Stephena Kinga i Mastertona. A jednocześnie będzie miał sentyment do książek Lema, Zajdla, Dicka i braci Strugackich. Nie inaczej sprawy wyglądają z pisarzami. Współczesna literatura popularna już dawno przestała się troszczyć o zachowanie gatunkowej czystości czy jednorodności w zakresie wybranej konwencji. Wręcz przeciwnie — jest ostentacyjnie synkretyczna, łączy różnorodne wpływy i filiacje, operuje też różnymi trybami: obok prób podjęcia, ożywienia, modernizacji konwencji znajdziemy rozmaite pastisze i parodie.

Pisarstwo Romualda Pawlaka stanowi doskonałą ilustrację takiej tendencji. Utało się, żeby mówić o dwóch skrzydłach tej

¹ Najnowsza książka Pawlaka, zatytułowana *Krew nie woda* (2015) — satyra polityczna w fantastycznym kostiumie — została opublikowana przez „mainstreamowe” Wydawnictwo W.A.B. z Warszawy.

twórczości. Jedno wiązałoby się z fantastycznymi humoreskami, do której to grupy zaliczono książkę o przygodach zdeklasowanego rycerza i początkującego maga Fillegana z Wake'u (*Rycerz bezkonny*, 2004) oraz trytomowy cykl traktujący o awanturach, w jakie zwykł się wdawać Rosselin, robiący dworską karierę mag pogodowy najpośledniejszej, trzeciej kategorii (*Czarem i smokiem* — 2005, *Wojna balonowa* — 2006, *Smocze gniazdo* — 2008). Skrzydło drugie tworzą utwory utrzymane w zupełnie innej tonacji stylistycznej, najbliższe konwencji alternatywnych historii. Tu należałoby wymienić debiutanckie *Inne okręty*, ale także *Armie ślepców* (2007), traktującą o współczesnej nam Polsce, tyle że takiej, która w wyniku krótkiej kampanii wojennej stała się... bizantyńską prowincją (w powieści Wieczne Cesarstwo okazuje się wieczne w sensie najbardziej dosłownym, albowiem — czytamy — „rozciąga się w czasie i przestrzeni”). Z dwóch zbiorów opowiadań ten drugi, *Bo to jest wojna, rzeź i rąbanka* (2007), gromadzi humoreski (m.in. kolejne opowieści o Filleganiu). Tom wcześniejszy, *Wilcza krew, smoczy ogień* (2006), przywołuje historię, ale nasyconą elementami nie tylko fantastyki, lecz także horroru czy nawet romansu gotyckiego (jedno z opowiadań, *Equnculus*, to ukłon w stronę klasycznej opowieści Mary Shelley). Warto zwrócić uwagę, że tytuł tego zbioru przywołuje motywy, które na zasadzie metonimii odnoszą się do obu konwencji — *fantasy* oraz *horror story*. Ten splot również będzie charakterystyczny dla Pawlaka.

Słowo się rzekło, a to zobowiązuje. Skoro za klucz do twórczości mojego bohatera uznałem hasło „gra kombinatoryczna”, to trzeba w tym momencie powiedzieć, że właśnie tak można by rozumieć pierwszy z sensów, jakie chciałbym nadać temu określeniu. Pawlak jawi mi się jako „majsterkowicz”, *bricoleur*, który zestawia ze sobą elementy rozmaitych konwencji oraz odmian dawnej i współczesnej literatury fantastycznej. Oczywiście w poszczególnych utworach składniki oraz ich proporcje wyglądają rozmaicie. Z tego też powodu przywołany wyżej podział książ-

żek Pawlaka na dwie zasadnicze grupy wydaje się uzasadniony i skuteczny operacyjnie. Pozwolę sobie podążać tym tropem, stawiając również pytanie o te aspekty, które zapewniają jednolitość temu pisarstwu.

2.

Jedną z modalności nowoczesnej literatury fantastycznej, zwłaszcza jeśli rozumieć ją — za Robertem E. Heinleinem — nie jako *science*, lecz jako *speculative fiction*, byłby tryb warunkowy, *coniunctivus*. Tylko po części odpowiada on wyodrębnianemu w ramach gramatyki języka polskiego trybowi przypuszczającemu, bardziej zaś temu, co potocznie nazywamy „gdybaniem”. Formą komplementarną względem spekulacji dotyczących przyszłości będzie „gdybanie” zwrócone ku alternatywnym przebiegom historii, na co swego czasu zwróciła uwagę Małgorzata Czermińska, komentując twórczość jednego z najwybitniejszych polskich pisarzy XX wieku, Teodora Parnickiego, u którego na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych spłotyły się ze sobą obie formuły fantastycznej spekulacji — ta przyszłościowa i ta historyczna: „[...] fantastyka przyszłościowa (pokrewna niekiedy utopiom czasu) wymaga podstawy analogicznej do zawartej w pytaniu «co by było, gdyby...», kierowanym pod adresem przeszłości, ponieważ fantastyka sama pyta «co będzie, jeżeli...», kierując się w przyszłość”².

Tytułem dygresji dodam, że historie alternatywne czy też kontryfaktyczne legitymują się starodawną tradycją. „Gdybanie” wydawać się może czynnością jałową, trzeba jednak pamiętać, że w starożytności było ono elementem kształcenia retorycznego. Odpowiadając na pytanie, co takiego mogło być się wydarzyć, gdyby Aleksander Macedoński nie zmarł w Babilonie w wieku lat trzydziestu trzech, młody mówca uczył się przekonującego argumentowania na rzecz bronionego stanowiska, szczegółowo

² M. Czermińska, *Teodor Parnicki*, Warszawa 1974, s. 176.

rozważał wszelkie za i przeciw, konfrontował ze sobą rozmaite scenariusze wydarzeń, a niejako na marginesie snuł refleksję o roli przypadku i konieczności w historii. Nowoczesny, związany raczej z dziennikarstwem niż historiografią kult faktów nie zatarł ze szczętem tej tradycji, a w ostatnim czasie możemy mówić nawet o renesansie zainteresowania zagadnieniem historii konfraktycznych wśród samych historyków.

Mogłoby się wydawać, że koncept historii alternatywnych doskonale dopełnia formułę nowoczesnej literatury fantastycznej. A jednak utworów o takim charakterze mamy niewiele (w porównaniu do innych odmian fantastyki). Łatwo wymienić powieści, które zdobyły sobie światową sławę: *Człowiek z Wysokiego Zamku* (1962) Philipa K. Dicka czy *Vaterland* (1992) Richarda Harrisa (tematycznie zresztą bardzo sobie bliskie); dużo trudniej byłoby wykazać, że dały one impuls do pojawienia się osobnego nurtu w obrębie prozy fantastycznej, choć być może jesteśmy właśnie świadkami wyłaniania się i wyodrębniania takiego zjawiska. W ostatnich latach tendencja przybiera, także w Polsce, na sile, książki zaś Romualda Pawłaka — myślę tu o *Innych okrętach* oraz *Armii ślepców* — są tego znaczącym przejawem.

Kombinatoryczna gra historią i jej inwariantami to oczywiście drugi sens, jaki chciałbym przypisać określeniu, jakie znalazło się w tytule tego artykułu. Trzeba jednak przyznać, że w *Innych okrętach* na pierwszy plan autor wysunął wątek sentymentalny, alternatywna zaś historia może sprawiać wrażenie wyłącznie egzotycznego i atrakcyjnego dla czytelnika, ale jednak tylko — tła. Oto w dwadzieścia lat po pierwszej, nieudanej próbie podbicia państwa Inków przez Pizarra, między mocarstwem Filipa II a indiańskim imperium wybucha nowa, wyniszczająca wojna, zaplątany zaś w nią Pedro de Manjarres, wcześniej prowadzący intratny handel z Peru, próbuje odnaleźć i uratować swoją ukochaną, Indiankę Asarpay.

Wydawałoby się zatem, że Pawlak zrezygnował z możliwości, jakie stwarza konwencja alternatywnej historii, nie podjął refleksji

nad warunkami i konsekwencjami innego niż historyczny przebiegu zdarzeń. Owszem, można porównywać opisany w powieści przebieg kampanii z historyczną trasą marszu wojsk Pizarra (tutaj gra z historią została podjęta w sposób najbardziej wyrazisty). Decydująca bitwa, zakończona klęską najeźdźców, nie została jednak bezpośrednio pokazana — de Manjarres, podążający śladem Asarpay, trafia na pobojozisko. Wiemy, że o sukcesie Indian zdecydowało użycie artylerii, co było zupełnym zaskoczeniem dla napastników. Imperium Inków również przygotowało się do wojny, a tajny zakup armat — ba! pozyskanie technologii ich wyrobu — był tu sprawą kluczową. Zbrojny konflikt poprzedziła gra wywiadów, w którą zresztą zaangażowani byli oboje bohaterowie (korona hiszpańska wymagała szpiegowania w zamian za koncesję handlową). Zdaje się, że Asarpay odegrała jakąś rolę w wyposażeniu Indian w artylerię, wszelako ten — wydawałoby się — z pozoru bardzo atrakcyjny wątek sensacyjny został w powieści ledwie wzmiankowany.

A jednak warto się bliżej przyjrzeć jednej z pierwszych scen utworu, kiedy to Pedro wspomina rozmowy z przyjacielem i kontrahentem, którego zdaniem

takie rozważania są diabła warte, podobnie jak dyskusję, czy gdyby koń Pizarra się nie potknął, Hiszpanom udałoby się wygrać pod Saran. Nurez zdradził kiedyś kapitanowi [de Manjarresowi — dop. K.U.] swój pogląd na tę sprawę. — To nie wierzchowiec był marny, tylko jeździec głupi — rzekł z westchnieniem. I wcale nie szło mu o pchanie się na śliskie kamienie, lecz o rozum albo raczej jego brak [...]. Bo kto staje w sto koni naprzeciw wielotysięcznej armii?! (IO, 14–15)³.

Prawda, to tylko epizod, ale istotny, bo wprowadza czytelnika w relację między światem powieściowym i historycznym. Paw-

³ Do książek Romualda Pawlaka odsyłam według następującego klucza: IO = *Inne okręty*, Warszawa 2003; RB = *Rycerz bezkonny. Kronik Fillegana tom 1 w postaci eposu drogi albo poematu dygresyjno-aluzyjnego*, Warszawa 2004; AŚ = *Armia ślepców*, Lublin 2007; WRR = *Bo to jest wojna, rzeź i rabanka*, Lublin 2007. Cyfra po symbolu wskazuje na numer strony.

lak proponuje przekorne odwrócenie perspektyw. W ramach alternatywnej historii znany nam historyczny przebieg wydarzeń zakrawa na coś zupełnie nieprawdopodobnego. Owszem, o klęsce Pizarra zdecydował przypadek (jego koń pośliznął się w bitwie). Tylko że ten przypadek, skoro się już wydarzył, dla uczestników i obserwatorów wypadków nabrał charakteru niewzruszonej i nieuchronnej konieczności (Pizarro nie mógł zwyciężyć).

Dodajmy, że poszukujący ukochanej de Manjarres — po schwytaniu przez Indian i uznaniu za szpiega — został napojony wywarem, który miał go zmusić do mówienia prawdy. Tymczasem ziele ujawniło jego zdolności prekognistyczne, przed oczyma bohatera stały obrazy z mniej lub bardziej odległej przyszłości.

Dzięki wizjom bohatera dowiadujemy się co nieco o konsekwencjach nieudanej próby podbicia Peru. *Blitzkrieg* konkwistadorów zamienił się w długotrwałą wojnę, korona zaś tymczasem skupiła się na innych celach niż zaoceaniczne kolonie. Otóż wyprawa Wielkiej Armady zakończyła się pełnym sukcesem, katolicyzm zdobył hegemonię w świecie zachodnim, a żywioł anglosaski znalazł schronienie na peryferiach świata, tj. obu krańcach kontynentu amerykańskiego. Świat stał się hiszpański, a przynajmniej łaćński. Do czasu. W wieku XX wyrosła potęga neopogańskiej Rosji, której nie opierali się już władcy Hiszpanii, lecz papieże, rozciągający swój protektorat także nad dawnymi koloniami...

Z kolei w powieści *Armia ślepców* zwycięskie Bizancjum wprowadza na ziemiach polskich swój system administracyjno-polityczny z przerośniętą biurokracją, walkami urzędniczych frakcji na wszystkich właściwie szczeblach władzy, monopolem informacyjnym państwa, obozami pracy dla dysydentów (przy tej okazji ostatecznie rozwiązano problem autostrad), oficjalnym uznaniem dla korupcji i nepotyzmu (od wręczanych i przyjmowanych łapówek należy po prostu odprowadzić stosowny podatek). Siły inwazyjne były niewielkie, choć dysponowały zaawansowaną

technologią. Napastnicy byli w gruncie rzeczy wygnańcami z alternatywnego świata (w którym Bizancjum przetrwało rok 1543, a z czasem odbudowało swoją polityczną potęgę), reprezentującymi usuniętą dynastię czy też stronnictwo polityczne. Zagubieni w chaosie ponowoczesnej kultury, niezdarnie adoptujący się do rozwiniętego kapitalizmu i tęskniący za życiową stabilnością Polacy nie stawiali większego oporu, rychło dostosowując się do nowego porządku. Z małymi wyjątkami...

3.

Zaryzykuję twierdzenie, że humorystyczna twórczość Romualda Pawlaka karmi się przede wszystkim literaturą. I nie chodzi tu wyłącznie o nagromadzenie aluzji, kryptocytatów i trawestacji rozmaitego zresztą pochodzenia (lektury szkolne i klasyka fantastyki, anegdoty historyczne, twórczość Umberta Eco, muzyczne szlagiery itd.). W powieściach o Filleganie imię niemal każdej postaci zawiera czytelną aluzję do jakiejś historycznej osoby lub bohatera literackiego, w najbardziej ciekawych wypadkach występując w roli mocno skonstrastowanej z pierwowzorem. Miano samego głównego bohatera tych bezpretensjonalnych opowieści zawiera przejrzystą aluzję do najbardziej hermetycznego dzieła nowoczesnej literatury, *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a. Acson z Melku występuje u Pawlaka jako znakomity fałszerz dokumentów (co rzuca nowe światło na znaną opowieść pewnego Adsona), niewydarzonym zaś przybocznym Fillegana będzie niejaki Duendain, który — jak się wydaje — może się wywodzić z jakiejś bardzo bocznej linii Dunedainów, Strażników Północy z epopei Tolkiena. Czytelnika bawić będą również zamierzone anachronizmy. Opisując dom pewnego kupca narrator powie: „Meble — oczywiście gedanijskie albo ikeańskie” (RB, 24), główna postać kobieca nosi wdzięczne miano Orrifleminy, niewidzialny zaś łańcuch, który spaja maga z podporządkowanym mu demonem,

to „Łańcuch Pokory, gdzieniegdzie w literaturze [przedmiotu – dop. K.U.] zwany też Linkiem” (RB, 122).

Wszystkie te i podobne im żarty podkreślają, że mamy do czynienia ze światem umownym, literackim, powołanym do istnienia za sprawą gry z konwencją. To kolejna odmiana gry kombinatorycznej, jaką znajdziemy w twórczości Pawlaka. Właśnie tworząc parodystyczną wersję współczesnej *fantasy*, autor powtarza gest dawnych pisarzy, którzy w podobny sposób stawiali na głowie prawidła epopei czy romansu rycerskiego. Metaliteracki aspekt tych zabaw jest przez autora całkowicie kontrolowany i ekspozowany z pełną premedytacją⁴, skoro podtytuł opowieści o nieudanym rycerzu z Wake’u brzmi: *Kronik Fillegana tom 1 w postaci eposu drogi albo poematu dygresyjno-aluzyjnego*. To oczywiście aluzja do rozbudowanej tytulatury dawnych dzieł. Genologiczny koncept Pawlaka nawiązuje nadto do kategorii „powieści drogi”, ale doszukiwałbym się w nim również echa tej definicji powieściopisarstwa, jaką niegdyś sformułował Henry Fielding, klasyk XVIII-wiecznej angielskiej powieści gościńca. Mając na uwadze rodzący się wówczas gatunek, Fielding przeciwstawiał go literaturze heroicznej i określał jako epos komiczny prozą⁵. W związku zaś z określe-

⁴ Komentując tom *Wilcza krew, smoczy ogień*, Łukasz Orbitowski powiada w swojej nocie, że „Pawlak jest nazbyt polonistyczny” (Ł. Orbitowski: nota recenzyjna, „Przekrój”. Cyt. za portalem polki.pl). Tę uwagę można odnieść do całej twórczości bohatera tego tekstu, niekiedy – tak właśnie, jak postąpił Orbitowski – traktując ją jako zarzut.

⁵ Według Fieldinga „romans komiczny jest komicznym eposem pisanym prozą i różni się od komedii tym, czym poważny epos od tragedii [...]. Od poważnego romansu różni się fabułą i akcją, gdyż w pierwszym wypadku są one poważne i uroczyste, w drugim zaś lekkie i pocieszne; różni się także charakterem bohaterów, wprowadzając do romansu komicznego ludzi niższej kondycji, a zatem ludzi o gorszych manierach, podczas gdy romans poważny ukazuje nam postacie wyższego typu. W końcu różni się w sposobie przedstawienia uczuć i stylu, wysuwa bowiem śmieszne na miejsce wzniosłego” (H. Fielding, *Dzieje przygód Józefa Andrews i jego przyjaciela pana Abrahama Adamsa*, przeł. M. Kornilowicz, przekład wierszy W. Lewik, wstęp Z. Sinko, Wrocław 1987, s. 5).

niem „poemat dygresyjno-aluzyjny” trzeba przyznać, że z dygresjami w *Rycerzu bezkonnym* — w przeciwieństwie do aluzji — sprawa ma się dość krucho. Chyba żeby słowo „dygresja” rozumieć — za Duendainem⁶ — w sensie „ekskursji”, zbaczania z traktu, bo choć Fillegan ma swój cel — odzyskanie rodowej posiadłości — to w istocie perypetie i tarapaty, jakie wydarzają mu się po drodze, ze środka stają się celem samym w sobie, odciągając uwagę bohatera od celu właściwego. Taka zaś epizodyczna, „łańczuszkowa” kompozycja cyklu była właściwa dla dawnych... No właśnie!

Angielska powieść gościńca czerpała pełnymi garściami ze spuścizny hiszpańskiego romansu łotrzykowskiego. Sam Pawlak odwołuje się do arcydzieł Rabelais’go i Cervantesa⁷. Myślę, że ważniejszy byłby tu nie tyle patronat konkretnego autora czy dzieła, co związek z tradycją anonimowej (najczęściej) tzw. literatury plebejskiej doby renesansu i baroku, traktującej o przygodach Dyla Sowizdrzała, Albertusa, Łazika czy innych frantów, oczajdusz, spryciarzy. Otóż humoreski fantastyczne Pawlaka są uwspółcześnionym (to jest: przystosowanym do gustu i przyzwyczajęń stylistyczno-językowych współczesnego czytelnika) wariantem dawnej literatury sowizdrzańskiej. Pozostaje jedno pytanie: tamte teksty, sprzed czterystu i więcej lat, kwestionowały ówczesną oficjalną literaturę i ówczesny porządek społeczny. A co takiego kwestionują teksty Pawlaka?

4.

Pora poszukać zwornika, który spajałby oba „nurty” tego piarstwa. Otóż wydaje mi się nim kreacja głównego bohatera. Bo-

⁶ Duendain do Fillegana: „Jechał i jechał, i jechał... nic się nie działo... ciągle tylko gadał... i jechał... aż go w końcu zabili lub umarł. Chyba że wybiorą [pieśniarze opisujący żywot Fillegana — dop. K.U.] epos dygresyjny, w którym będziesz ciągle zbaczał z prostej drogi” (RB, 147).

⁷ Zob. A. Kawula-Kubiak, *Dziwne losy imć przypadku i jego kompanii* [rozmowa z R. Pawlakiem], w: *też, Lubie być fantą. Rozmowy*, Wrocław 2009, s. 161.

hatera czy raczej antybohatera, bowiem Pawlak upodobał sobie postaci nieheroiczne, których potrzeby i pragnienia nie mają nic wspólnego z pokusą tworzenia historii. Wrzuceni w przełomowe wydarzenia bohaterowie Pawlaka myślą raczej o tym, jak się z nich wywikłać, znaleźć cichą przystań, najczęściej u boku ukochanej kobiety. Wprawdzie bohater-narrator *Armii ślepców* stopniowo zdobywa wiedzę o tym, jaki jest naprawdę narzucony przez Bizancjum porządek (nam, czytelnikom, będzie się on nieodparcie kojarzył z repetycją PRL-u, i to bardziej z lat stalinowskich niż poodwilżowych; związek z tradycją politycznej paraboli w fantastycznym przebraniu jest między innymi ukłonnym w stronę Janusza Zajdla, autora ważnego w czytelniczej i pisarskiej biografii Pawlaka). Tyle że zamiast zdobyć się na bunt, niechby skazany na klęskę, bohater odrzuca tę świadomość. I wybiera konformizm, a przynajmniej mimikrę, jeśli w ostatnim zdaniu powieści — „Ja, nędzny proch w służbie Bizancjum” — doszukać się nieco ironicznej deklaracji posłuszeństwa. Zresztą do buntu popychał bohatera wcale nie idealizm, lecz brak perspektyw urzędniczej kariery, obawa przed tym, że „posada dodatku do minolty [tj. kserokopiarki]” (AŚ, 13) jest mu pisana do samej emerytury.

Swoją decyzję bohater podejmuje w imię po mieszczańsku pojmowanej stabilizacji, dobra rodziny, szczęścia ukochanej (którą u Pawlaka jest zwykle rudowłosa piękność, tylko Indianka Asarpay odbiega od tej normy). Dotyczy to także bohaterów humoresek, owych łotrów, oszustów, intrygantów i manipulatorów (jaśniejsza strona ich charakteru wiąże się z autoironią, nieco cynicznym poczuciem humoru, fantazją i lojalnością wobec przyjaciół). Wszystko, cokolwiek robią, czynią z myślą o przyszłej stabilizacji. Oczywiście na odpowiednim poziomie materialnym i społecznym...

Miłość, jaka połączyła bohaterów *Innych okrętów* i jaka w ich przypadku okazała się najważniejszym motywem postępowania, to niezwykle fenomen. Objawia się w sposób niespodzie-

wany i nagły, ze skutkiem natychmiastowym. Chodzi o miłość pomimo różnic rasowych i kulturowych, pomimo rozbieżnych interesów politycznych i zadań... szpiegowskich (co zaskakujące, żadne z kochanków nie próbowało manipulować partnerem i wykorzystać w ramach zadań agenturalnych). A przecież bariery pomiędzy światami Europejczyków i Indian zostały przez Pawlaka podkreślone bardzo wyraźnie i wyniesione do rzędu tych niepodważalnych. Jeszcze przed wybuchem wojny, kiedy przekracza granice hiszpańskiej dzielnicy portowej w mieście Tombes (jedynym miejscu indiańskiego imperium, gdzie może się odbywać handel z Europejczykami), Manjarres czuje, że oto wchodzi w jakiś „inny, dziki świat” (IO, 16), jakkolwiek rzekoma dzikość przejawia się w regularnej i planowej zabudowie indiańskiego miasta, identyczności domów, ozdobionych jedynie groteskowymi i niezrozumiałymi dla Hiszpana freskami. Można by sądzić, że Pedra i Asarpay łączy jedynie żywiołowy seks. Bo gdy bohaterowie próbują rozmawiać, zwłaszcza gdy próbują rozmawiać o swojej przyszłości, wszystko nieuchronnie prowadzi do kłótni. Ale przecież właśnie gdy wybucha wojna, kochankowie po wielokroć składają wręcz zaskakujące dowody wzajemnej troski! Manjarres nie ma wątpliwości, że jedyną racją i sensem jego życia jest kobieta, ta kobieta: „[...] przy niej zrozumiałem, że moje życie ma jakiś sens. Choćby i drobny, niewielki, nieważny. Ale jednak. I nikomu, choćby samemu królowi, nie dam sobie tego zabrać, rozumiesz?” (IO, 200).

W powieści Pawlaka wymiana ekonomiczna nie prowadzi do porozumienia między kulturami, a owocny dla obu stron handel jest jedynie tolerowaną przez nie przygrywką do wojny. I na próżno pojmany przez Indian Pedro krzyczy na torturach: „Garnki i mięso za kukurydzę, złoto za tkaniny...” (IO, 61). Cytnik powiedziałaby zatem, że podobnie wymiana różnic anatomicznych nie gwarantuje wcale komunii czy — niechby — porozumienia dusz. A jednak w powieści Romualda Pawlaka dzieje się inaczej! Sens, którego u Pawlaka nie posiada historia, można

odnaleźć dzięki kobiecie. Język zaś, który w powieści okaże się narzędziem przemocy i gwałtu („tak na tej ziemi będzie brzmieć hiszpańska mowa”, IO, 88 — woła buńczucznie wódz Andagoya po pierwszej ze swych wojennych zbrodni), nie będzie tu wcale potrzebny. Czyżbyśmy więc zamiast kontestacji mieli do czynienia z apologią mieszczańskiego stylu życia?

EPILOG

W tytułowym opowiadaniu z tomu *Bo to jest wojna, rzeź i rąbanka* mowa o tym, jak to znienacka nasz piękny kraj nawiedziły armie krasnoludów i elfów. Piszę „nawiedziły”, nie „zaatakowały”, bowiem nie chodziło wcale o to, by przybysze z innego świata nagle zapragnęli naszych bogactw i kobiet. Krasnoludy i elfy, owszem, toczyły wojnę, ale między sobą, nie z ludźmi. Tyle tylko, że nie chcąc zniszczyć własnej planety, obie strony uradziły, że zmierzą się ze sobą gdzieś indziej, na neutralnym terenie. Traf chciał, że tym przypadkowo wybranym ringiem okazała się nasza Ziemia, a konkretnie Polska:

No tak [...] takie pechowe miejsce. Jak nie zabór, to demokracja ludowa. A jak przeżyliśmy wstąpienie do Unii, to zaraz poprawi i wyprostuje nas wojna elfio-krasnoludzka. A potem jakiś meteoryt uderzy w sam środek, najpewniej w okolicy Łodzi, żeby dobić te nędzne resztki narodu, które przetrwają... (WRR, 229–230).

Takie myśli przebiegają przez głowę pechowego mieszkańca Osiedla Tysiąclecia w Katowicach, u którego akurat krasnoludzki komandos zajął stanowisko ogniowe. Wbrew protestom sterroryzowanego gospodarza. Co prawda atak smoczey kawalerii elfów został przez krasnoludów odparty, ale przy okazji kompletnemu zniszczeniu uległ Wojewódzki Park Kultury i Wypoczynku, Stadion Śląski i większość bloków. Razem z mieszkańcami. Na dobitkę szczerze zafascynowana męskością krasnoluda dziewczyna

bohatera ochoczo przedzierzgnęła się w Krwawą Elizkę, już to dla zabawy dobijającą rannych elfów, już to występującą w roli odpoczynku i nagrody dla wojownika. Ku obopólnej zresztą satysfakcji — krasnoluda i Elizki.

Po co to wszystko? Po co ta rzeź i rąbanka? Krasnolud wyklada sprawę bohaterowi-narratorowi w krótkich żołnierskich słowach:

Wojna jest ważna, bo jakoś dogadać się trzeba. Ale pieśni są najważniejsze [...]. Myślisz, że lud uczy się wiedzy z ksiąg? Że jak jakiś stary pierśnik w okularach coś napisze, to elfy albo ludzie to zrozumieją? I zapamiętają? Nie... [...] Jak bard zaśpiewa, że bitwa zacna, że gruzów kupa, a nasi wygrali, bo im bogowie sprzyjali, to co innego. Tym bardziej że nie będzie jak sprawdzić... (WRR, 237–238).

Jak się okazuje, wojna jest przedłużeniem perswazji, inną formą dialogu czy politycznych negocjacji. Ale przede wszystkim jest materiałem, surowcem dla pieśni, która z kolei będzie określała naszą pamięć i tożsamość. To właśnie wojna okazuje się świętem naszej kultury, wiąże się z transgresją, dzięki której możemy powtórzyć fundujący nas samych ruch od barbarzyństwa do cywilizacji. Mieszczański styl życia to zaś krucha pianka, cienka powłoka na oceanie kłębiących się w nas emocji i pragnień. Wprawdzie nie można tego powiedzieć o najważniejszych bohaterach Pawlaka, bo ci do końca trwają przy swojej nieheroicznej postawie, lecz z czytelnikami tego pisarza sprawy mogą wyglądać zupełnie inaczej: marzymy o stabilizacji, ale myśl o awanturze, wojnie, rzezi i rąbance zawsze przyprawia nas o niezdrową ekscytację. Niechby dzięki pieśni, bo i taką katartyczną funkcję może ona pełnić. Lubimy takie historie, bo też miotamy się między Itaką codzienności, marzeniem o rodzinie, małym białym domku nad rozlewiskiem, o dniach, której przemijają leniwie, podobne jedne do drugich, oraz poczuciem, że ludzkie dzieje i świat społeczny to wojna wszystkich ze wszystkimi⁸. Proza Pawlaka dobrze oddaje to schizofreniczne pęknięcie naszej mieszczańskiej świadomości.

⁸ Poza tym — jak powiada moja koleżanka — kto mieszka w Europie Środkowej, ten nie powinien kupować żadnej porcelany.

KAJ SOM TE CHOPY?

O *Drachu* Szczepana Twardocha

Tylko mi nie mówcie, że Szczepan Twardoch dał dzieło epickie — rozległy fresk, ukazujący tragiczny los Ślązaków, skazanych przez dwudziestowieczną historię na niełatwe wybory... Owszem, w *Drachu*¹ nietrudno zauważyć elementy sagi rodzinnej — mowa tu przecież o czterech pokoleniach spokrewnionych ze sobą rodzin Magnorów, Czoików i Gemanderów. Owszem, na życie ich wszystkich wpływa wielka historia, szczególnie obie wojny światowe, powstania, podział Śląska między Niemcy a Polskę z lat 1921–1922 (okres powojenny został przez Twardocha ujęty skrótowo, a uwikłania historyczne odgrywają tu mniejszą rolę). Owszem, wspomina się także niektóre wcześniejsze, ważne dla mieszkańców Śląska wydarzenia: wojnę francusko-pruską z 1870 roku, zniesienie poddaństwa na początku XIX wieku, a nawet epizod z wojen husyckich (bitwa pod Rybnikiem z 13 maja 1433) czy najazd tatarski w roku 1241. Bardzo precyzyjnie wykreślono przy tym geograficzne granice przestrzeni, w jakiej rozgrywa się zasadnicza akcja utworu. Chodzi mianowicie o oś, którą wyznacza obecna droga krajowa nr 78 między Gliwicami a Rybnikiem. Bo choć niektóre epizody *Dracha* rozgrywają się na przykład we Wrocławiu, Berlinie, okolicy obozu Mauthausen-Gusen, a przy innych okazjach wspomina się choćby sceny z pacyfikacji powstania Hotentotów w Niemieckiej Afryce Południowo-Zachodniej (obecna Namibia) czy też przytacza bulwersujący epizod

¹ S. Twardoch, *Drach*, Kraków 2014. Paginacja wszystkich przytoczeń z tej pozycji w tekście głównym.

ze współczesnego Nowego Jorku, mający zapewne pokazywać skalę zbydlęcenia dzisiejszej młodzieży, to jednak wszystko, co w powieści Twardocha najważniejsze, rozgrywa się właśnie na drodze między Gliwicami a Rybnikiem oraz w przytulonych do tej drogi miejscowościach: Żernicy (Deutsch Zernitz), Nieborowicach (Nieborowitz), Kuźni Nieborowskiej (Nieborowitzer Hammer), Pilchowicach (Pilchowitz), Wilczy (Wiltscha) czy Bojkowie, zwanym niegdyś Szywałdem (Schönwald). Oczywiście akurat Bojków jest oddalony o kilka kilometrów na wschód od wspomnianej wyżej trasy. Mniej więcej drugie tyle, także w kierunku wschodnim, trzeba liczyć do kopalni Zabrze Makoszowy (wcześniej Delbrück), gdzie pracował nie tylko Josef Magnor, ale całe pokolenia Magnorów, Czoików i Gemanderów. Aż po Pyjtera Gemandera, który został inżynierem, i jego brata Stanisława, który wybrał polonistykę na UJ, a potem pracował jako nauczyciel w knurowskim liceum. Syn Stanisława, Nikodem, został zaś architektem, odniósł wielki sukces i z własnej winy złamał sobie życie, ale o tym będzie jeszcze mowa...

Tyle że wszystkie te szczegóły oraz informacje, które z przydatkiem wielu, wielu innych składają się na Wielką Encyklopedię Powieściowego Świata (obejmującą życiorysy bohaterów, wydarzenia historyczne, kryminalne i sensacyjne, dzieje różnych budynków oraz instytucji — ze szpitalem psychiatrycznym w Rybniku na czele) — otóż wszystko to nie ma w istocie większego znaczenia! Chciałbym być dobrze zrozumiany: jest szalenie istotne, że opowiadacz Twardocha komponuje i dysponuje tego rodzaju encyklopedią. Ale już kwestia dotycząca tego, czym owa encyklopedia została wypełniona, ma znaczenie drugorzędne. Wszystkie bowiem wpisane w nią hasła okazują się równoważne i wymienne. Powieść Twardocha poucza nas, że cały żywot Josefa Magnora znaczy dokładnie tyle, co historia któregoś z jeleni z pobliskiego lasu, na przykład tego, którego umownie nazwano Drugim i którego losy poznajemy dość szczegółowo. Nie znaczy to jednak, że cała ta historia to coś więcej niż histo-

ria koźląt Pierwszej, które padły, bo paść musiały, niedługo po tym, jak zdechła ich matka, rozszarpana przez stado zgłodniałych psów. W ostatecznym rachunku ta równoważność i wymienialność wszystkiego ze wszystkim oznacza, że śląskie historie, które opowiada nam Twardoch, można by z powodzeniem, bez najmniejszej szkody dla interpretacyjnych wniosków, wymienić na zupełnie inne. Proponuję eksperyment: proszę zastąpić Magnorów, Czoików i Gemanderów jakimiś Evansami, Daviesami czy Owenami, a szosę między Gliwicami a Rybnikiem wymienić na jakąś drogę na północ od Cardiff. Albo jeszcze inną, gdzieś w okolicach Pittsburgha w Pensylwanii. Podejrzewam, że taki reset naszej powieściowej encyklopedii i wprowadzenie do niej zupełnie innych danych niczego by nie zmieniły!

Dzieje się tak z kilku powodów. Po pierwsze, drobiazgowa faktograficzność powieści nie służy tu wcale uzyskaniu tego, co nazywamy – za Rolandem Barthes’em – efektem realności (rzeczywistości)². Ścisłe i precyzyjne informacje, jakie zawdzięczamy dominującemu nad powieściowym światem narratorowi, bardzo rzadko dopełnia jakiś komponent opisowy, dzięki czemu przedstawiane obiekty wymykałyby się nadbudowywanym nad nimi sensom. Stosunkowo rzadko pojawiają się również uwagi odnoszące się do zmysłowych doznań bohaterów, co wspomagałoby przedstawieniową iluzję. Owszem, tak właśnie się dzieje, kiedy Josef Magnor po zamordowaniu Caroline ukrywa się w kopalni „Delbrück”: „[...] oddaje mocz do szybu, potem, po namyśle, kuca nad nim [...], przytrzymując się drabinki, i słucha, jak gówno spada długo, i potem rozlega się głęboki, daleki p l u s k, kiedy wpada do rząpia” (s. 277 – podkreśl. K.U.).

Jest to jednak sytuacja wyjątkowa, bo w powieści, w której nie brak przecież scen drastycznych, narrator na ogół opowiada o doznaniach fizjologicznych w sposób quasi-obiektywny, stylem policyjnego protokołu, podręcznika medycyny, encyklopedii czy

² Zob. R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.

Wikipedii. Jeżeli już, to w *Drachu* możemy mówić raczej o pewnej nadwyżce informacyjnej, a nie przedstawieniowej — zwłaszcza w przypadku broni oraz samochodów (ulubionych zabawek dużych chłopców) opowiadacz chętnie podaje nazwę, model i typ, informuje nas o osiągnięciach czy sposobie działania, nie przywiązując przy tym większej wagi do wyglądu konkretnego egzemplarza czy zmysłowych wrażeń użytkownika albo świadka. Takie przekierowanie uwagi na typ oraz jego sprawcze mechanizmy nakazuje nam postrzegać jednostki oraz detale (konkretne przedmioty, miejsca) jako ilustracje czy też przykłady pewnych ogólniejszych prawideł.

Druga sprawa: zauważmy, że tego rodzaju ekonomia semantyczna wydaje się bardzo charakterystyczna dla współczesnego reportażu, gdzie podawane w trybie dziennikarskim lub kronikarskim informacje na temat konkretnej postaci albo wydarzenia mają zarazem sugerować ich uniwersalność, a przynajmniej typowość. Właściwa reportażowi stylistyczna oszczędność nie wynika wyłącznie z troski o komunikatywność, lecz w zasadniczy sposób ułatwia uczynienie z tego, co jednostkowe, reprezentanta ogólniejszej zasady — redukuje bowiem przedstawienie wyłącznie do tego, co ważne właśnie z uwagi na zasugerowany ogólny sens. Taki zaś sposób prezentowania i operowania faktami sprowadza je do roli reprezentanta ukrytego, niedostępnego bezpośrednio porządku historii, reguł życia społecznego, prawd egzystencjalnych. Utwór Twardocha pod pewnymi względami przypomina historyczny reportaż, a niektóre jego fragmenty lub akapity sprawiają wrażenie, jakby wręcz zostały wyjęte z tekstu, który wyraźnie ciąży ku formule paraboli.

Owszem, w zestawieniu z przeciętnym zbiorem reportażu utwór Twardocha jest dużo bardziej złożony, narracyjna zaś przeplatanka symultanicznie prowadzonych wątków to dość wyrafinowane rozwiązanie kompozycyjne, niemniej paraboliczność wydaje się sprawą kluczową. Tylko zewnętrznie bowiem powieść Twardocha kojarzyć się może z nowoczesną prozą mitograficzną, gdzie

naturalistyczna obserwacja w połączeniu z symbolizacją i nagromadzeniem tropów kulturowych mogła przeobrazić jakieś konkretne miejsce czy też jeden dzień z czyjegoś życia w model całego świata i człowieczego losu. Koncentrując się na jednostkowych doznaniach i spostrzeżeniach, na tym, co niepowtarzalne i ulotne, podkreślając topograficzny, obyczajowy, etnograficzny konkret, proza nowoczesna konstruowała symboliczne figury o ogromnym semantycznym potencjale. Rzecz to zaskakująca, ale z powieści Twardocha, której akcja rozgrywa się w regionie posiadającym własną, bardzo wyraźną kulturową specyfikę, niewiele się dowiemy o śląskiej obyczajowości (o mentalności — owszem). Utwór rozpoczyna nieco komiczna scena świniobicia (wstawiony „masörz” nie umie sobie poradzić ze zwierzakiem) i... to by było na tyle. Obca powieściowej tradycji dominacja figuratywności nad konkretnością to zasadnicza przyczyna, dla której *Drach* jest opowieścią raczej paraboliczną niż symboliczną czy mitograficzną.

I jeszcze trzecia sprawa — najbardziej chyba wyrazista i najważniejsza. Narrator opowieści jest, owszem, wszechwidzący i wszechwiedzący, a zarazem osobowy. Ogarnia całość dziejów (ze szczególnym uwzględnieniem tego, co wydarzyło się na Śląsku między rokiem 1918 a 2014). Z jego perspektywy wszystko, co było, co się dzieje i co się jeszcze wydarzy, rozgrywa się w czasie ciągłym teraźniejszym (choć względem siebie samych poszczególne wypadki są naturalnie wcześniejsze lub późniejsze) — nic zatem dziwnego, że gramatyczny czas teraźniejszy występuje w tekście powieści najczęściej. Taki narrator musi być rzecz jasna usytuowany poza historią, musi ogarniać całość istnienia lub po prostu musi być uosobieniem bytu jako wiecznego cyklu życia: „A teraz wszyscy w ziemi, z ziemi się narodzili i do ziemi powrócili, z błota powstałi, błotem się stali i z błota znowu powstaną, bo życie jest bardzo długie, tyle że nie jedno, lecz jego cykl” (s. 19).

Mówiąc krótko, taki narrator musi być b ó s t w e m. Oto *Drach* we własnej osobie — strącony i zapomniany chtoniczny bóg,

przedwieczny chaos (z którego wszystko się wyłoniło i do którego wszystko powróci), uosobienie pierwotnego nieodróżnicowania...

„Drach” po śląsku oznacza psotnika, urwipołcia („Stróć mi się, ty drachu!” — woła matka do Josefa”, s. 9). A jednocześnie Drach to smok, żmij, *drákos*, *draco*, *dragon*, wąż, diabeł, słowiański Welles, syn Słońca. Przez wieki nosił różne imiona, musiał też ustąpić miejsca aryjskiemu Panu Grzmotu i chrześcijańskiemu Bogu w Trójcy Jedynemu, ale to wszystko nieważne, bo tak naprawdę to on jest jedyny. Jedyny, gdyż wszystko do niego wraca, w nim się rozpuszcza i krąży. „Ström a człowiek, a sörník sôm jedno. Takie je to nasze żywobyici na tyj ziymie” (s. 16). Drzewo, człowiek i sarna są tym samym w Drachu. Więcej powiem (bo ja też widziałem *Excalibur* w reżyserii Johna Boormana): smok jest oddechem. Smok jest życiem. Smok jest śmiercią. W powieści Twardocha nigdzie nie wspomina się tezy, zgodnie z którą mieszkańcy Śląska mieliby się wywodzić od Celtów-Bojów, którzy niegdyś zamieszkiwali tę ziemię i, być może, pozostawili tu swoje geny. Wspomina się za to Wandalów (tych, co nadali nazwę rzece Bierawce, płynącej z Orzesza przez Nieborowice ku Odrze) i pierwotnych łowców niedźwiedzi, którzy przybyli tu w ślad za cofającym się lodowcem. Twardochowy Drach wydaje mi się jednak ukłonem w stronę Walii, tradycji celtyckiej i wszystkich jej późniejszych przetworzeń (z tymi współczesnymi, popkulturowymi włącznie).

Tak czy owak, nie może nas dziwić, że z punktu widzenia takiego opowiadacza każda jednostkowa historia okazuje się zajmująca dokładnie w takim samym stopniu jak historia każdego innego „żywobyici”, którego najpierw nie było, a potem było, a potem znowu go nie było, i które gnije, rozpuszcza się i krąży, by się następnie pojawić jako zupełnie inne istnienie. Całą tę quasi-mitologiczną konstrukcję można by zapewne intelektualnie podeprzeć odwołaniami do Friedricha Wilhelma Nietzschego i jego idei „wiecznego powrotu”. Ważniejsze i ciekawsze wydaje mi się jednak, że Twardochowy pomysł kompletnie unieważnia

wszystkie problemy wynikające z doświadczenia własnej jednostkowości przez człowieka Zachodu.

No właśnie, pamiętajmy, rzecz dzieje się na Śląsku skolonizowanym przez industrialną nowoczesność. Oznacza to na przykład zupełnie inny sposób organizacji przestrzeni, co Twardochowy opowiadacz, Drach, wyklada nam w nader instruktywny sposób (ten fragment powieści chciałoby się zadedykować wszystkim apostołom geokrytyki oraz „zwrotu topograficznego” w badaniach literackich i kulturoznawczych):

[...] od kiedy tylko na Górnym Śląsku pojawiła się pierwsza huta i pierwsza gruba, ojciec prosił syna, aby przytrzymał to, co ojciec za pomocą piły, młotka, obcęarów, gwoździ i innych stosownych utensyliów wytwarzał w tym industrialnym pragnieniu czynienia sobie nie tylko ziemi, ale przestrzeni poddaną, przez wytyczanie w niej kątów prostych, odcinków, proporcji i symetrii; czegoś, czego nie znają rolnicy. Moje ciało inaczej nosi rolników z ich miękkimi liniami i stopniowymi, gradientowymi przejściami, a inaczej ludzi kopalni i huty z ich kątami prostymi, precyzyjnie wykopanymi szybami i chodnikami, i pochylniami, i sztolniami [...]. Pole kończy się stopniowo, nawet jeśli odcina je rzeka lub miedza. Szyb kończy się geometrycznie, linią, jak każda część maszyny (s. 137).

Uwagi na tyle ciekawe, że aż szkoda, iż wszystko to powiedziane wprost, *expressis verbis*, a czytelnikowi nie zostaje nic innego, jak przytoczyć z podaniem strony, zamiast samemu wszystko ładnie sobie wyinterpretować. Trudno, trzeba skorzystać z gotowego — zauważmy na początek, że wraz z nowoczesnością sama natura przeobraża się w maszynę (upodabnia się do maszyny), natomiast człowiek staje wobec własnego wyobcowania. W epoce hut i kopalń nie sposób już powiedzieć, że drzewo, człowiek i sarna są tym samym, albowiem przyroda wydaje się niczym więcej jak mechanizmem, regulowanym przez swoje własne prawa (nauka, panie, nauka). Dawna mądrość okazuje się teraz najwyższą dziwną metaforą i nawet ostatni kapłan i mędrzec tej zapoznanej już tradycji, stary Pindur, nie rozumie, co znaczą formuły, które wypowiada. Młody Josef Magnor rozumie jesz-

cze mniej. Tym bardziej że zajmuje go coś zupełnie innego. Nie dajmy się zwieść Drachowi! Huty i kopalnie nie pojawiły się na Śląsku ot tak, po prostu, jak kwiaty na wiosnę. Były obliczonymi na zysk inwestycjami poczynionymi przez zewnętrzny na ogół kapitał. Z całym szacunkiem dla ojców, którzy na nowoczesny sposób usiłowali zorganizować przestrzeń wokół przydomowych chlewków, z całym szacunkiem dla matek, toczących — w imię ideału czystości i higieny — niekończącą się walkę z „marasym”, wszystko to razem było nowoczesnością dla ubogich. Josef Magnor pójdzie do powstania, choć — usiłuje wytłumaczyć ojcu — Polskę ma „w rzyci”. „Mie yno ô to idzie, aże my fedrujemy, a Niymec z tego je bogöczym. A my dycki yno biydöki” (s. 90). W innym miejscu: „Idã ku powstaniu, bo żech nigdy niy widział, coby jakiś pön po naszymu godöł. Pöny yno po niemiecku gödajöm. Niemce majöm gruby, my yno mogymy robić na grubach, jak robota je” (s. 127). Ojciec myli się, nazywając Josefa komunistą, bohaterem po prostu powoduje ta najważniejsza dla nowoczesności emocja społeczna, jaką był resentyment. To z powodu resentymentu Josef, świeżo upieczony i, wydawałoby się, przykładowy małżonek, zaangażuje się w romans z gliwicką „frelką”, panną Caroline Ebersbach. I w imię resentymentu, z lęku przed poniżeniem i ośmieszeniem, zamorduje Caroline, gdy usłyszy plotki, że tę panienkę z dobrego mieszczańskiego domu może mieć każdy...

Upadek Josefa, który po dokonaniu morderstwa osuwa się w realną i symboliczną ciemność („Światło w ciemności świeci i ciemność je ogarnia”, s. 61 — tak narrator parafrazuje Ewangelię Jana), a ostatecznie w szaleństwo, koresponduje z późniejszym o dziewięćdziesiąt lat upadkiem Nikodema Gemandera. Ta druga historia w dużej mierze jest powtórzeniem pierwszej, tym bardziej że kochanka Nikodema, Dorota, jest daleką krewną Caroline Ebersbach, o czym zresztą w powieściowym świecie nikt nie wie (z wyjątkiem naszego hiperkompetentnego narratora), acz fizyczne podobieństwo bohaterów — Nikodema do Josefa,

Doroty do Caroline — zostało mocno podkreślone. W ciągu tych dziewięćdziesięciu lat na Śląsku dokonało się dzieło metafizycznego spustoszenia i nawet dom, który postawił dla swojej rodziny Nikodem (projekt wyróżniony prestiżową nagrodą Miesa van der Rohego), jest już tylko zwykłym symulakrum domu. Nikodem porzuci więc dom dla kochanki (zafascynowany między innymi tym, że ta dziewczyna, jak się wydaje, nie ma ani przeszłości, ani przyszłości), kochanka porzuci Nikodema (bo jednak myślała o stabilizacji), Nikodem wróci do chorej na raka żony, by się przekonać, że nie ma powrotu, a ich córeczka wypadnie z balkonu, bo zmęczony, ośpiony winem ojciec prześpi ten tragiczny wypadek. Dwa lat później, w roku 2016, bohater dokona żywota w rybnickim szpitalu.

Obaj bohaterowie, Josef i Nikodem, podporządkowują wszystko swoim aspiracjom, koncentrując się na własnych lękach i pragnieniach. Są nowoczesnymi herosami, a przynajmniej mają taki potencjał — z otoczenia wyróżnia ich męska, rasowa, arystokratyczna uroda, a sposób bycia świadczy o cokolwiek neurotycznym poczuciu własnej wartości...

Wszelako z perspektywy zaproponowanej nam przez narratora uprzemysłowienie, dramaty dwudziestowiecznej historii, dwuznaczna kondycja nowoczesnego „ja” — wszystko to są dekoracje, wśród których rozgrywa się wciąż ten sam spektakl namietności, pragnień i żądz. I jeśli cokolwiek specyficznie ludzkiego wyrywa nas z tej naturalistycznej psychodramy, to obowiązki wobec bliskich. Tak rozumiem wtrącony w opowieść wyimek z *Bhagawadgity* (zob. s. 69–70) pouczający, by wyrzec się pożądań i pragnień i skupić się na obowiązku, bez względu na wszelkie przeciwności i okoliczności. Wina Josefa i Nikodema polega na tym, że obaj zlekceważyli ten obowiązek. A chodzi tu o słowo dość ważne dla śląskiej mentalności. Nikodem

[m]oże gdyby wychował się pod wpływem śląskiego ojca, jak inni, to przesiąkłby tą miałąką śląską rzetelnością, która ceni tylko konkret, wymierność, pracę fizyczną, posłuszeństwo, pokorę, asekurantwo w tym,

co spontaniczne, połączone z tępą odwagą skupioną na obowiązku. Wyrastają z tego mężczyźni zacięci, pracowici, o nieliczej inteligencji technicznej, przyziemni, spolegliwi i konkretni (s. 234).

Stereotyp? Pewnie stereotyp, ale odnotujmy, że Nikodem się myli, bo akurat jego ojciec, choć wybrał inne wykształcenie i zawód, pozostał wierny takiej postawie, nie uległ zwodniczej sile *maya*, w chwili próby oparł się pokusie i wrócił z Krakowa na Śląsk. Z drugiej strony na kartach *Dracha* całkiem sporo znajdziemy przemocy i gwałtu zadawanego sąsiadom, a motywowanego zawiścią, fałszywym poczuciem własnej dumy, osobistą urazą. Z Arkadii na Śląsku nic nie zostało, nie wiadomo zresztą, czy kiedykolwiek był on Arkadią...

Ale właśnie — tu widać te najbardziej dyskusyjne aspekty powieści Szczepana Twardocha. Po pierwsze, cała ta regresywna mitologia szeleści papierem. Po drugie, trzeba koniecznie powiedzieć, jaką cenę musielibyśmy zapłacić za proponowane nam w powieści uwolnienie się od nowoczesności — wymagałoby to negacji nowoczesnej idei podmiotu, który miałby się ukorzyć przed wiecznym kołowrotem życia i śmierci. Zbawienie przez uczestnictwo w tym kole, ofiarowanie siebie na rzecz czegoś, co jakoby nasze „ja” nieskończenie przewyższa, to w gruncie rzeczy pokusa autodestrukcji: będziecie jako życie samo, wolni od dylematów i rozterek; będziecie czynili wyłącznie to, co powinno być uczynione. Tylko — kto to mówi?

Znaleźć można w *Drachu* znakomity, zwłaszcza w początkowej partii, fragment wcisnięty między drugą i trzecią część powieści. Mam na myśli interludium zatytułowane *Loretto. Höhe 165*, opowiadające o doświadczeniach Josefa Magnora, muszkietera (później gefreitera) z gliwickiego Infanterie-Regiment Keith Nr 22 (1. Oberschlesisches), w okopach frontu zachodniego podczas wielkiej wojny. To przede wszystkim doświadczenie rudego błota, które pochłania wszystko: elementy wojskowego wyposażenia (na przykład buty i onuce), broń, ciała poległych i całe okopy. Linie wrogich wojsk przebiegają zaledwie kilkadziesiąt, najwyżej

sto metrów od siebie, a Francuzi mają pozycyjną przewagę. Znajdujące się na szczycie wzgórza 165 ruiny kościoła przechodzą z rąk do rąk. To właśnie w tych ruinach Magnor w walce wręcz zakłuje bagnetem czarnoskórego Maura („Negry, chopy, jerōna, Negry tam siedzōm! — krzyczy gefreiter Piskula”, s. 220).

W okopach nieopodal Lens Josef Magnor doświadczy po raz pierwszy destrukcyjnego aspektu nowoczesności (atak gazowy, szturm czołgów, nieustanny ostrzał artyleryjski), ale przede wszystkim zrozumie ostateczną metafizyczną prawdę. „Nic z wōs nīy zostanie, yno maras” (s. 213) — tymi słowami rekrutów, przybyłych właśnie na front jako uzupełnienie, wita gefreiter Piskula (on sam, a raczej jego ciało, zostanie na wzgórzu 165). Przed pochłonięciem przez „maras” bronią się nie tylko żołnierze w okopach pierwszej wojny (udaje się Josefowi, ale też — symbolicznie — „maras” dopadnie go kilka lat później). Błoto pojawia się już w pierwszej scenie powieści, tej traktującej o świniobiciu. Na placu pada deszcz: „Zaś tela marasu... — [...] martwi się mamulka, wyglądając przez okno waszkuchni, bo deszcz wypełnia plac błotem” (s. 7).

A przecież „maras” to nic innego jak sam Drach! Powiem wprost: gdyby w powieści Twardocha błoto było tylko błotem — tym czymś, w czym ostatecznie rozpada i do czego sprowadza się wszystko inne; gdyby utwór konsekwentnie traktował o naszej daremnej walce z „marasym”, to wówczas nie miałbym autorowi nic do zarzucenia. Wszelako wprowadzenie figury Dracha zmienia tu wszystko! Przede wszystkim kwestionuje wszelką wartość beznadziejnych zmagañ z „marasym” i stwarza iluzję, że cała ta niby-mityczna konstrukcja z jej negatywną, destrukcyjną dla nas wiedzą stanowi ostateczną (i zarazem pierwotną) mądrość.

Ubóstwiając błoto, Twardoch jednocześnie gloryfikuje przemoc. Prawda, że Josef Magnor dopuszcza się przemocy, uchodząc przed błotem. Wszelako oprócz przemocy reaktywnej, związanej z rozpaczliwą walką o przetrwanie lub z neurotyczną pogonią za nowoczesnymi mirażami (kasa, misiu, kasa — kasa i pozycja społeczna), istnieje jakoby zupełnie inny rodzaj przemocy — i to

właśnie on byłby tu gloryfikowany. To przemoc ze strony gospodarza, feudalnego „pōna”, ojca, na przykład przemoc leśniczego (ale nie kłusownika!), który odstrzeliwuje jelenia; na przykład rytuał świniobicia albo egzekwowanie słusznych praw (niechby praw małżeńskich), krótko mówiąc — chodzi o wszystkie sytuacje, kiedy natury silniejsze podporządkowują sobie natury słabsze mocą tego, że są po prostu silniejsze. Nie sposób również prześlepić, że przemoc, tym razem wszelka przemoc, u Twardocha często splata się z erotyką. Inaczej niż dla ludzi, dla samego Dracha artyleryjski ostrzał jest rodzajem pieśszoty: „Moje dalekie ciało drży, kiedy uderzają w nie kolejne pociski. Jak ciało kobiety, która kocha się z mężczyzną” (s. 216). Nieprzypadkowo również Josef Magnor dusi niewierną kochankę w trakcie stosunku, a zgon Caroline następuje dokładnie w chwili, gdy ciało Josefa osiąga seksualne spełnienie...

Gdyby ktoś miał jakiegokolwiek wątpliwości, że Szczepan Twardoch oferuje fałszywy towar, to najpóźniej w tym momencie musiałby zauważyć, że cała ta regresywna mitologia jest zwykłą bujdą — dla nas, ludzi nowoczesnych, możliwość powrotu do feudalnej formy nadczłowieczeństwa pozostaje zamknięta, bo nie sposób na komendę zwinąć samoświadomości. Oczywiście Drach ma nad nami tę przewagę, że jest figurą spoza historii. Z jego perspektywy cała ta nowoczesność, rozwój, wzrost i upadek cywilizacji Zachodu to ledwie incydent, wart tyle co rozwój, wzrost i upadek związku plemiennego Bojów albo Wandalów, albo rozwój, wzrost i upadek jakiegoś mrowiska. Ponieważ jednak jestem człowiekiem historycznym (nigdy nikim innym nie byłem, nigdy nikim innym nie będę), to jakoś nie umiem znaleźć upodobania ani pocieszenia w tej pradaawnej rzekomo mądrości, że nie było nas, był las, a gdy nas już nie będzie, to las będzie nadal...

Nie wyobrażam sobie zresztą, by ktokolwiek mógł poważnie traktować Twardochową mitologię. Co najwyżej można jej bronić wyłącznie jako literackiej stylizacji. Wszelako nawet wówczas trzeba by zauważyć, że cała ta konstrukcja świetnie tłumaczy się

przypadłością, z której obiecuje nas uleczyć. Mam na uwadze wszechstronny kryzys kulturowo-społecznej kategorii męskości. To zresztą główny temat (i motor napędowy) całej twórczości naszego pisarza. Bohaterowie Twardocha są zafiksowani i doświadczają hysterii właśnie na punkcie swojej męskości — nie umieją się pogodzić z jej deficytem, odczuwając neurotyczną potrzebę udowodnienia sobie i wszystkim innym, że są gostkami nie od parady. Co najmniej na miarę Ardżuny lub choćby Clarka Gable'a, do którego Josef Magnor również jest porównywany (ta „kanciasta szczeka”, zob. s. 76). Takie aspiracje są oczywiście komiczne, więc wszystko musi się skończyć katastrofą, przed którą Nikodema nie uchroni ani urodziwa kochanka, ani Land-Rover Discovery, ani prywatna kolekcja broni palnej, przechowywanej w domowym sejfie. Wszystko aż się prosi o rzetelną literacką analizę (czy psychoanalizę), jednak Twardoch ułatwia sobie zadanie, bo z odsieczą przychodzi *deus ex narrationari machina* — Drach, biało-zielony bóg lodowców, pierwotna i ostateczna formuła męskości. Przyznaję, że jest w tym wszystkim pewien intrygujący aspekt. Oto bowiem nasz autor odzyskuje ziemię, błoto, „maras” (i oczywiście węgiel) jako pierwiastek męski, podczas gdy w wielu innych współczesnych literackich mitologiach ziemia, widziana w związku z biologicznym cyklem, bywa zazwyczaj kojarzona z kobiecością. To prawda, ja jednakże jedno i drugie między bajki włożę...

Jako się rzekło, uproszczenie i ujednoznacznienie figur semantycznych, funkcjonujących bardziej na prawach alegorii niż symbolu, to oznaka procesu historycznoliterackiego, w ramach którego nowoczesna proza mitograficzna wchodzi w fazę realizacji epigońskich, a Schulzowski postulat „mityzacji rzeczywistości” zostaje zastąpiony konstruowaniem spójnych, gładkich, krzepiących (w założeniu) bajek i przypowieści. Pisząc to, pamiętam, że w ramach współczesnej świadomości estetycznej alegoria i alegoryzacja zyskują na znaczeniu³. Literatura nowoczesna przedkła-

³ Por. J. Abramowska, *Rehabilitacja alegorii*, w: *Alegoria*, red. J. Abramowska, Gdańsk 2003.

dała symbol nad alegorię, ale obecnie sprawy wyglądają zupełnie inaczej. Dość przekartkować książki choćby Houellebecqa, by się zorientować, że są to przypowieści, gdzie postaci funkcjonują na prawach figur w prowadzonym przez autora przewodzie, tyle że narracyjnym, a nie dyskursywnym. Nie grymaszę więc nad książką Szczepana Twardocha dlatego, że zbliża się ona do formuły przypowieści, lecz z tego powodu, że chciałaby przesłonić swoją paraboliczność blaskiem i autorytetem prozy mitograficznej. Jeśli jednak autor *Dracha*, zamiast analitykiem swoich własnych (i naszych) problemów (z męskością), woli być epigonem nowoczesnych mitografów, łudzącym nas pozorem metafizycznej tajemnicy męskości i tajemnicy życia — to wolna droga. Kto bogatemu zabroni? Tym bardziej że *Drach* to zajmująca i wciągająca lektura. Głównie za sprawą rytmicznej organizacji opowieści, osiągniętej dzięki konsekwentnemu zestawianiu ze sobą nawracających wątków, motywów i fraz. Przy stosunkowo prostej składni tekst nie wymaga od czytelnika dużego wysiłku, dając mu przy tym miłe poczucie, że obcuje z dość złożoną konstrukcją literacką. Świetną zabawą będzie również komentowanie utworu, który zaprasza do aktywacji wcale rozległych kontekstów kulturowych czy ideowych. Powieść sezonu? Może i tak. Nie odczuwam jednak potrzeby, by do niej wracać (czyta się nie tylko łatwo, ale też — zbyt łatwo), i tu dostrzegam niepokojący symptom.

INDEKS NAZWISK

- Abramowska Janina 263
Adorno Theodor (właśc. Theodor Ludwig Wiesengrund) 89, 140
Al-Afdal ibn Salah ad-Din 13, 24
Aldiss Brian Wilson 78–79, 83–90, 92–93, 96, 98–99, 102–103
Aleksander Macedoński 240
Ankersmit Franklin R. 47
Antochewicz Bernard 120
Arystoteles 29
Asimov Isaac 68, 78, 152
August, Oktawian (Caius Iulius Caesar Octavianus), cesarz 36
August Mocny 219
- Babrios, bajkopisarz 33
Bachelard Gaston
Bahdaj Adam 223, 227
Baldwin V Dziecię, król jerozolimski 12
Bałutowa Bronisława 66
Barańczak Stanisław 80–81
Barthes Roland 165–166, 195, 253
Bartoszyński Kazimierz 48, 195
Bass Eduard 223, 226–227
Batory Stefan 219
Bąkowska Eligia 211
Bednarek Magdalena 191
Becanus Johannes Goropius 221
Belka Marek 207
- Beria Ławrientij Pawłowicz 224, 233
Berman Marshall 137
Bernal John Desmond 68
Bester Alfred 78
Białoszewski Miron 161
Bielik-Robson Agata 137
Bieńczyk Marek 223, 226–227, 229, 231, 234
Biziuk Piotr 11
Bloom Harold 35
Błoński Jan 69, 176, 183–84
Bokiniec Monika 65
Bolecki Włodzimierz 198
Borkowska Grażyna 166
Boruń Krzysztof 63
Brandys Kazimierz 161
Browarny Wojciech 146
Brown Dan 18
Brzozowski Stanisław 84, 89
Budziński Ludomir 230
Burke Edmund 116–117
Burzyńska Anna 165
- Caillois Roger 69, 71
Caroti Simone 86, 96–97, 102
Ceni Rogério Mücke 226
Cervantes Miguel de 246
Cieślukowska Teresa 29
Chapman Herbert 233
Chmielewska Joanna 149–178

- Chruszczewski Czesław 75–77
Chudak Henryk 183
Chutnik Sylwia 179–202
Cieślukowska Teresa 29
Clarke Arthur Charles sir 68, 78
Cole Thomas 51, 59
Culler Jonathan 72, 149, 195
Czapliński Przemysław 199
Czermińska Małgorzata 27, 240
- Darska Bernadetta 194
Davenport Basil 66
Dejneka Aleksandr Aleksandrowicz 225
Dembołęcki Wojciech 220
Denham Robert D. 65
Derrida Jacques 164
Dick Philip K. 238, 241
Didia Klara (Didia Clara) 36–37
Dinklaga Peter 121
Dmowsky zob. Dmowska Katarzyna, Dmowski Seweryn
Dmowska Katarzyna 231
Dmowski Seweryn 231
Domańska Ewa 47
- Eco Umberto 151, 197, 244
Engels Fryderyk 137
Erikson Steven 111
Ernoult, kronikarz 17
- Falkiewicz Andrzej 133
Fedewicz Maria Bożena 35
Fielding Henry 245
Fik Ignacy 137
Filip II
Fiut Aleksandr 146
Frankiewicz Małgorzata 29, 66, 83
Freud Sigmund 45, 98, 168, 187, 198–199
Frye Northrop 65
- Geier Manfred 73
Gerard de Ridefort, mistrz templariuszy 17–18
Gernsback Hugo 64–66, 68
Głowiński Michał 67, 72, 149, 187, 196
Goethe Johann Wolfgang 120
Gombrowicz Witold 161, 177
Graff Agnieszka 203
Griffin Brian 96
Grodner Kinga 11
Grzegółowska Helena 98
Gumkowski Czesław 181
Gutowski Wojciech 33
Gwidon (Wit) de Lusignan, król jerozolimski 9, 16,
- Haldane John B.S. (Jack) 68,
Hamerliński Andrzej 31
Handke Ryszard 68, 72
Harris Richard 241
Heather Peter 205
Heinlein Robert 66, 78, 86, 240
Hoffmann Krzysztof 110
Horney Karen 98
Horzyca Wilam 80
Höllerer Walter Friedrich 137
Hörisch Jochen 121, 135, 142
Huber Steffen 135
- Ibelinowie, feudałowie jerozolimscy 14–15
Imad ad-Din al-Isfahani, historyk perski 14
Irwin William 109
- Jadwiga, królowa 218
Jacoby Henry 109
Jagiellonka Anna 218
Jagiellonka Katarzyna, królowa 219

- Jagiello Władysław 218
Jakubczak Krzysztof 42
Jameson Fredric 66, 83, 90–92, 99, 103
Jan Kazimierz, król 219
Jarzębski Jerzy 73, 177
Jasienica Paweł 210–213
Jasiński Ryszard P. 64
Jaszyn Lew Iwanowicz 232,
Jęczmyk Lech 63, 68
Joyce James 244
- Kagarlicki Julij 69–70
Kalaga Wojciech 51
Kalinowska Maria 196
Kaliopie, królowna baktryjska 37
Kantorowicz Ernst H. 115, 214
Kassil Lew Abramowicz 223–236
Kawula-Kubiak Agnieszka 246
Kęciek Krzysztof 47–62
Kierkegaard Søren 130
Kijowski Andrzej 63
Kita-Huber Jadwiga 135
King Stephen 238
Klaudios Diognetes (Tiberius Claudios Diognetes), prokurator Egiptu 42
Klaudios Julianos (Claudios Iulianus), prefekt Egiptu 28, 38
Kleopatra III 40, 42,
Kłosińska Krystyna 165–166
Kłosiński Krzysztof 165
Kommodus (Lucius Aelius Aurelius Commodus Antoninus), cesarz 34, 36, 38–39
Konic Andrzej 153
Konwicki Tadeusz 161
Korniowicz Maria 245
Kosariw Aleksandr Wasiliewicz 224
- Kossak Zofia 9–26
Koszelewska Stanisława 80
Kozak Jolanta 68
Krawiec Adam 115, 214
Kres Feliks W. (właśc. Witold Chmielecki) 111
Krupa Bartłomiej 135
Krzemień-Ojak Krystyna 150
Kulmowa Joanna 145
Kunz Tomasz 133
Kutyła Julian 141
Kuziak Michał 196
- Lacan Jacques 141–142
Lachowska Dorota 116
Lanchester John 110
Lefort Claude 212
Lem Stanisław 63, 68, 73–75, 78, 82, 84, 86–87, 90, 152, 238
Leszczyński Marcin 196
Lewik Włodzimierz 245
Libera Zbigniew 131
Lindroth Sten 220
Lucylla (Annia Aurelia Galeria Lucilla), siostra Kommodusa 32–33
- Łuczewski Michał 217
- Malinowski Krzysztof W. 70
Marcja Anagnijka (Marcia Aurelia Ceionia Demetrias) 32
Markiewicz Henryk 196
Markiewka Tomasz 28
Markowski Michał Paweł 164–165, 195, 227, 253
Marks Karol 137
Martin George Raymond Richard 105–128
Masterton Graham 238
Matusiak Jerzy 209

- McCaffrey Matthew 124
Michalski Maciej 115, 214
Michalek Andrzej 11, 17
Mickiewicz Adam 195
Miller Nancy K. 165–166
Milne Alan Alexander 192
Miłosz Czesław 80, 146
Misk Andrzej 66, 83
Mitchell Leslie G. 116
Munro Leaf 145
Muza Urania (Thermusa), królowa partyjska 18, 36, 38

Nagardżuna 42, 44
Nawarecki Aleksander 229
Nicholson Helen 11, 15
Nicolle David 11, 15
Nienacki Zbigniew 152
Nowak Sebastian 226
Nycz Ryszard 67, 130, 161–162, 164

Obuchowski Kazimierz 98
Okólska Barbara 68, 69
O'Mahoney Mike 225
Opacki Ireneusz 189
Orbitowski Łukasz 245
Ormeson Jean de 211
Orska Joanna 146
Orygenes (Origenes) 38, 44
Osiński Ludwik 40
Ozimek Adam 124

Parnicki Teodor 27–46, 240
Parowski Maciej 76–78
Parrinder Patrick 68
Paszek Jerzy 40
Peiper Tadeusz 139
Pizarro Francisco 241, 243
Platon 34, 76
Płaza Maciej 66, 83

Płużnik Grigorij Dmitrijewicz 225
Poe Edgar Allan 64–65
Pomian Krzysztof 220
Poprawa Adam 146
Poświatowska Halina 161
Pratchett Terry 238

Rabelais François 246
Radziwiłł Albrecht Stanisław 216
Raginiak Maciej 79, 88
Rajmund de Saint-Gilles, hr. Tuluzy i Trypolisu 13–14, 16
Rajmund III, hr. Trypolisu 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21
Rej Mikołaj 212
Renald de Châtillon 11, 13, 16
Renald z Sydonu 14–15
Reszke Robert 187
Ricoeur Paul 29
Robichaud Christopher 121
Rogério Ceni zob. Ceni Rogério Mücke
Romanek Arkadiusz 109
Różewicz Tadeusz 129–148
Rudbeck Olaus 220
Ruman Anna 195
Runciman Steven 11, 17, 24, 95

Safjan Zbigniew 153
Saladyn (Al-Malik an-Nasir Salah ad-Din Jusuf Abu al-Muzzafar ibn Ajjub) 9–11, 13–17, 19, 23, 24
Samochwałow Aleksandr Nikołajewicz 225
Sapkowski Andrzej 111
Sauerland Karol 150
Schlegel Friedrich 197
Scholes Robert 159
Schulzke Marcus 109
Schwakopf Jerzy 11, 95

- Sekstos Julios (Sextus Iulius Africanus, Sekstos Ioulios Aphrikanos), pisarz chrześcijański 37–38, 44
- Seymore Sarah 92
- Sheckley Robert 78
- Shelly Mary 239
- Sieniewicz Mariusz 177
- Sienkiewicz Bartłomiej 207
- Sienkiewicz Henryk 37, 207–208, 215
- Sieradzki Ignacy 72, 149
- Sinko Zofia 245
- Siwicka Dorota 229
- Skibniewska Maria 111
- Skrendo Andrzej 130
- Sławek Tadeusz 51, 57
- Słomak Iwona 189, 191
- Słowacki Juliusz 196
- Smuszkiewicz Antoni 74
- Sobieski Jakub 219
- Sobieski Jan III 219
- Solecki Piotr 14
- Sowa Jan 203–222
- Stachura Edward 161
- Stalin Józef (właśc. Dżugaszwili Josif Wissarionowicz) 224
- Staniszkis Jadwiga 206
- Stanzel Franz 162
- Stoberski Zygmunt 223
- Strożek Przemysław 225
- Strugacki Arkadij 68, 238
- Strugacki Borys 68, 238
- Strzelczyk Jerzy 115, 214, 220
- Swift Jonathan 77
- Swinburne Algernon Charles 79–104
- Szary-Matywiecka Ewa 27, 40
- Szczepański Janusz 205
- Szuster Marcin 137
- Szymańska Beata 42
- Szymutko Stefan 28, 31–32, 40
- Szypulski Andrzej 153
- Świdorski Bronisław 130
- Taki al-Din 15, 24
- Timm Chad William 112
- Timoszenko Siemion Aleksiejewicz 224–225
- Tolkien John Ronald Reuel 111, 238
- Trepka Andrzej 63
- Trębicki Grzegorz 111
- Troczyński Konstanty 137
- Tuwim Irena 145
- Twardoch Szczepan 251–264
- Ubertowska Aleksandra 135
- Ugniewska Joanna 151, 196
- Uniłowski Krzysztof 28, 159, 177
- Varga Krzysztof 186, 194, 198
- Verne Jules 64–65, 70
- Vogt Alfred Elton van 78
- Wagner Marek 79
- Wałek-Czernecki Tadeusz 54
- Walezy Henryk 218
- Wells Herbert George 64–66, 68
- Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 231
- Wieczorkiewicz Bronisław 181
- Wiehler Zygmunt 181
- Wilson Jonathan 231–232, 234–236
- Wingrove David 96
- Wipszycka Ewa 51
- Wiśniowiecki Michał Korybut 219
- Witkowska Alina 189
- Witkowski Michał 177
- Wojacek Rafał 161
- Wojnakowski Ryszard 73

Woroszyński Wiktor 161

Wyka Kazimierz 140

Wyndham John 78

Zajdel Janusz A. 238, 247

Zański Tomasz 134

Zgorzelski Andrzej 65, 72–73

Zientara Benedykt 11, 95

Ziębińska-Witek Anna 135

Zygmunt August, król 210_2011

Żuławiński Michał 124

Żurowski Maciej 69

Žižek Slavoj 141–142

Publikacja zrealizowana w ramach projektu
współfinansowanego przez

Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.